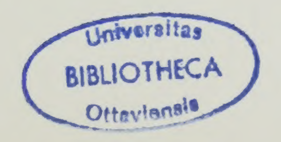

U d'/of OTTAWA
39003001848554



NOTULES

ET

IMPRESSIONS MUSICALES

DU MÊME AUTEUR

La Musique de l'exposition de 1900 (SAGOT, éditeur).

La femme compositeur, étude biographique (*Bibliothèque de la Critique*).

Rose Caron, album critique. (*Bibliothèque de la Critique*).

Désenchantement, Lied sur des paroles de M[lle] Vacaresco (SAGOT, éditeur).

Laisse-moi t'aimer, mélodie (MARÉCHAL, éditeur).

Recueil piano et violon.

Variations mélodiques.

Massenet. — Etude critique et documentaire. Un fort volume in-8°, illustré de nombreuses gravures et reproductions, Paris, 1897, (Bibliothèque de la critique et librairie FLOURY).

Cent années de musique française (1800-1900). Un volume in-8°, Paris 1901. (PUGNO, éditeur).

Paraîtra prochainement

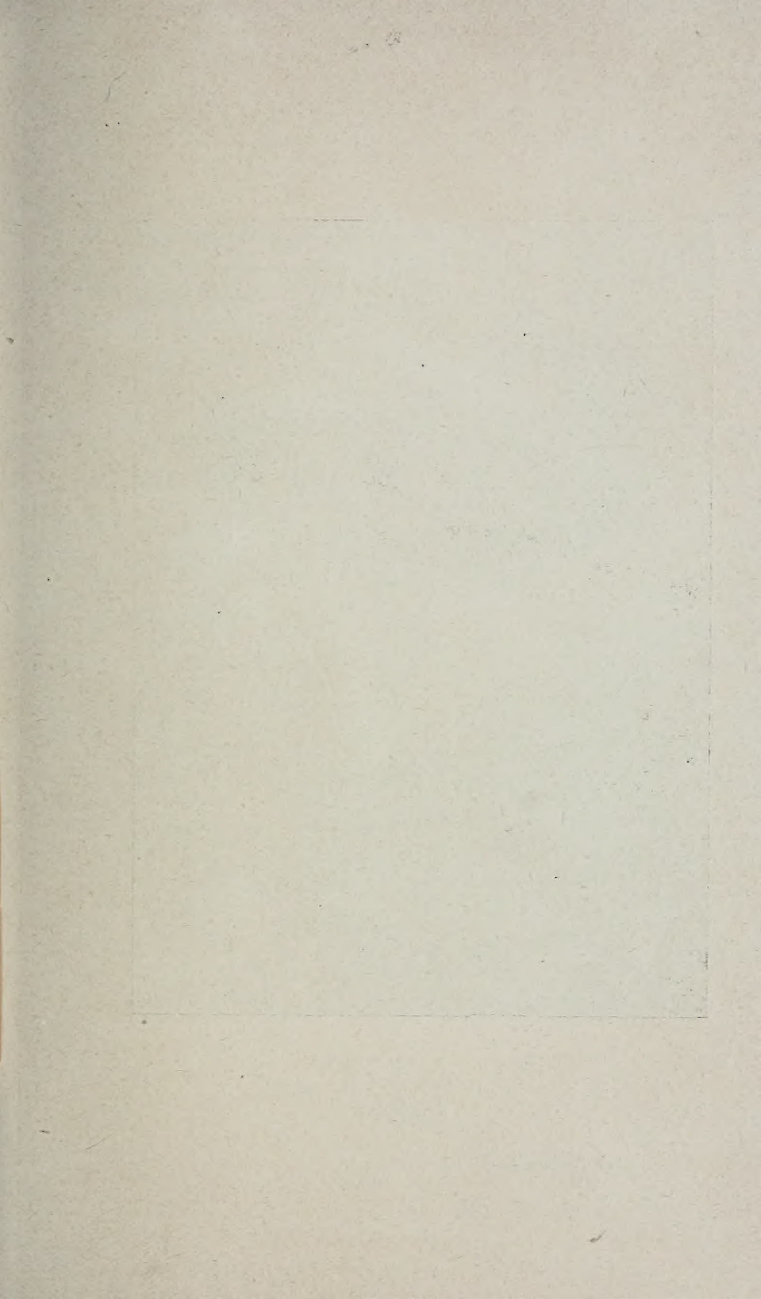
Histoire des compositrices, étude critique et documentaire, suivie d'un dictionnaire de la composition musicale féminine depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.

A Mademoiselle Léa PIRON
son reconnaissant et dévoué
E. de S.

AUF EINE TAENZERIN

Wenn du den leichten Reigen führest
Wenn du den Boden Kaum berührest
Hinschwebend in der Jugend Glanz
In jedem Aug'ist dann zù lesen,
Dù seiest nicht ein irdisch Wesen
Du seiest Aether, Seele ganz.

(Uhland).





LÉA PIRON
de l'Opéra

NOTULES

ET

IMPRESSIONS MUSICALES

PAR

EUGÈNE DE SOLENIÈRE

PREFACE DE WILLY

Dessins inédits de Mlle LÉA PIRON (de l'Opéra)

CROQUIS D'ERWYN



PARIS
LIBRAIRIE SEVIN ET REY
8, Boulevard des Italiens

—

1902

Cher et vibrant Solenière,

Willy revient de la première de « Pélléas et Mélisande » (fourbu par tant de mélopées, adorables d'ailleurs, et tant de chromatismes, et la tierce majeure arrivant si tard, si tard!....) A bout de forces, il me charge ce soir de vous envoyer, à sa place, quelques mots d'Introduction, et c'est Claudine qui se risque à vous griffonner un semblant de préface, la turbulente Claudine à laquelle, naguère, aux Mathurins, vous adressiez mains jointes une oraison si gentiment capiteuse.

(La petite Bilitis chantée par Claude-Achille Debussy, l'homme du jour, et du demi-jour, je n'ai plus rien à lui envier, car aucune des chansons, souvent osées, que le poète néo-grec met sur ses lèvres grasses, ne vaut les tropes lyriques avec lesquels

ce samedi-là vous m'encensâtes. Je voudrais tant vous rendre la pareille et dire tout le mal, cher Monsieur, que je pense de vous....)

Quand j'étais encore à l'école de Montigny, j'ai lu en cachette un Massenet *de votre façon, « étude critique documentaire » où, sur la foi du titre, je pensais découvrir des choses, des choses..... Massenet, « l'arôme du boulevard et l'âme de Froufrou », comme vous dites si bien, « le dernier sourire d'un monde qui s'écroule et d'une fiction prête à s'effacer... » Hé! hé! on est solidement documentée quand on a passé par l'Ecole (anormale) de Mlle Sergent.... Je viens de dévorer vos* Notules et Impressions Musicales ; *vos précédents ouvrages me conseillaient cette lecture. Ah! que j'ai eu du goût! Mais je m'en voudrais de déflorer par mon bavardage de gamine devenue femme, comme ça tout d'un coup, chacun de ces vastes sujets rendus, par votre belle platine d'avocat de la grande musique, si charmeurs, si grisants, que, plus d'une fois, on oublie le sujet abstrait pour déguster la phrase élégante... C'est comme lorsqu'on boit trop de champagne, on oublie de retenir la marque.....*

Je laisse aux gens graves, c'est-à-dire à l'Ouvreuse (qui se pique de morphine philosophique) le soin de discuter vos mousseuses assertions, si vous avez raison de préférer la symphonie, puritaine, à la voix, courtisane, de donner le pas à la douleur sur le rire, etc.

Et vous traitez aussi des « musiques chastes ». *ah! ah! les musiques chastes! où donc que j'y coure?* *C'est à la page 53 et j'y lis : « L'action en elle-même, ce qui synthétise la vie, n'est pas chaste »; (je respire). « Pour le rester ici-bas, il faudrait dormir le sommeil éternel des grands rocs altiers, dont le soleil ni l'ouragan ne peuvent altérer le marbre indifférent.» Peste! « Qu'est-ce alors que les musiques chastes et peut-il en être question? Serait-ce une portée où il n'y aurait que des blanches? Sera-ce la chanson de Claudine avant qu'elle n'ait été à l'école de Willy? » (Merci pour Willy!) « Sera-ce le refrain d'Abeilard dans la bouche de Joseph? » Vous en avez de bonnes, Monseigneur! Mais vous dites vrai, ce qui rend la musique perverse c'est le piment que notre imagination veut bien y ajouter; il en va de même pour les proses, et des* Musiques chastes, *j'ai couru vers les* Musiques du « Je t'aime ». *C'est vous qui me forcez de vous tutoyer, Eugène, mais en musique cela n'a point d'importance. Sinon pas une mère ne devrait envoyer sa fille au Conservatoire! L'art plane au-dessus de toutes ces petites manières; pour moi la musique est la volupté suprême, celle qui nous ferait croire à la divinité que nous portons en nous : vous m'entendez. C'est contagieux, je deviens lyrique! Et je n'ai plus qu'à célébrer avec vous la beauté de la danse et des danseuses, sans être le moins du monde jalouse que vous ayez dédié cet opuscule, qui vaut plusieurs gros*

traités, à une exquise ballerine, auf eine Taenzerin, *comme l'écrit votre dédicace d'après* Uhland. *Moi je ne danse pas, je dessine comme un chat sauvage; j'écris peu mais j'écris mal. Soyez donc indulgent envers la prose de Claudine et promettez moi, à votre tour, une préface pour* CLAUDINE EN MÉNAGE *que va dans quelques jours éditer un libraire moins bégueule qu'Ollendorff dont la pudeur fut effarouchée par ce récit sans voiles et, je l'espère, assez véridique pour vous plaire, ô Eugène!*

Pour copie masculine et conforme.

WILLY.

NOTULES
ET IMPRESSIONS MUSICALES

PARADOXES SUR LA MUSIQUE

I

Voix et Instruments

Si l'on jette un rapide coup d'œil sur l'évolution de la musique, depuis la réglementation du chant grégorien jusqu'à nos résultats actuels, on remarquera, avant toute autre chose, que les premières époques de cet art furent exclusivement vocales, cela d'ailleurs, tant que la musique sembla demeurer sur un terrain purement intuitif, et que la victoire de l'art instrumental est relativement proche de nous. Il semble, d'ailleurs, que cette évolution ait suivi de très près celle de la pensée populaire et de l'état d'âme universel, et qu'à chacune de ses phases principales correspond un soubresaut simultané, un effort émotionnel instinctif général, dont le résultat d'art n'est que le reflet supérieur. — En effet, au

début, dans la simplicité aride des formules, sans dérèglements des dessins d'écriture, sans maxima expressifs, les voix s'unissent en prières et en cantiques et le génie qui les élève est surtout fait de leur sincérité ; plus tard, avec le réveil ambitieux de la nature et de la matière, les voix se dramatisent et tentent d'allier l'énergie de leur vibration aux premières tentatives orchestrales ; plus tard enfin, la virtuosité, ce mensonge de l'accent, prenant le dessus et essayant de suppléer à l'âme qui ne chantait plus, acheva la défaite de cet instrument qui mourut avec nos illusions et qui, s'il était moins réfléchi, moins complet et moins varié, vivait cependant d'un idéal inaccessible, dont se perd de plus en plus le souvenir ; car seules les voix pouvaient avoir ce je ne sais quoi d'au delà, de céleste dont tressaille la fibre humaine, car enfin elles représentent l'accent de l'organe naturel de nos cœurs et de nos instincts, l'expression même de la vie et du sentiment.

Dans le sens théorique du mot, en tant que tout complexe, l'action instrumentale est en réalité bien davantage de la musique, puisque plus raisonnée, plus compacte, et plus réelle, donc plus définitive ; mais l'expression vocale avait pour elle la soudaineté de l'interjection, l'à-propos, et si elle ne pouvait clamer que l'unité des sentiments, elle en donnait le cri même et la note intégrale.

A différents titres, d'ailleurs, l'expression vocale ne pouvait convenir qu'à des âmes neuves et à des sentiments directs et immédiats.

Ce qui fait contester son caractère éminemment profond, ce qui a fait dire que la musique n'était pas de la pensée, mais seulement de l'émotion, c'est le fait de l'avoir jugée d'après l'expression vocale.

Oui, il y a dans le chant lui-même quelque chose qui semble impropice à la méditation, quelque chose qui jure avec la pensée ; l'enthousiasme et la spontanéité, qui en sont les principales qualités, l'excluant naturellement, et même entre la mélodie que conçut le chanteur, le musicien seulement instinctif ou que réalisa le symphoniste, s'impose une différence initiale et élémentaire absolue.

Celui qui écrivit sous les mots de son choix la cantilène ou la romance que dicta l'inspiration, voulut surtout exprimer ce que les paroles rappelaient en lui, ce que son émotion personnelle semblait devoir y deviner, ce qu'en résumé chantait le poème ; tandis que la mélodie instrumentale, que créera le symphoniste, même se détachant évidemment de l'ensemble, même se suffisant à elle-même, aura nécessairement, organiquement, par suite de ses attaches collectives, de son rôle prévu, de son caractère d'organe en fait indépendant, mais en principe essentiel à la totalité, forcément une puissance effective et matérielle, un fond stable et précis indispensable à l'harmonie générale. — Dans une symphonie ou pièce orchestrale sérieuse, chaque fragment mélodique, chaque partie instrumentale, ce n'est somme toute qu'une des parties

du discours, qu'un lambeau de phrase du poème présenté ; il se peut parfaitement qu'un motif symphonique relaté à lui seul ait une signification personnelle, comme il n'y a rien d'étonnant à ce qu'un extrait de phrase ait à lui seul un sens ; n'empêche que sa traduction réelle dépend de l'élément, dont il est solidaire, c'est-à-dire de la logique indispensable à toute conception d'ensemble. Le mélodiste vocal n'aura pas à obéir à ces lois, et son chant aura d'autant plus de sincérité qu'il sera plus indépendant et libre, qu'il aura plus spontanément jailli de sa poitrine et de son cœur.

Il y aura donc en principe entre l'expression vocale et l'expression instrumentale, la différence qu'il y a entre le sonnet d'un poète et l'œuvre mûrie d'un penseur, ce qui nous mènera à affirmer qu'en général les œuvres vocales furent surtout impulsives et que toute la pensée philosophique et émotionnelle de l'humanité musicale s'est à peu près résumée dans l'art instrumental. On pourrait objecter, certes, que les contre-pointistes de l'école gallo-belge, qui furent presque les créateurs de l'écriture musicale, ne traitèrent guère que les voix, mais ceux-ci les disposèrent comme les savants du moyen-âge usaient des vers latins et si du contrepoint devait naître l'harmonie, de cette dernière devait inévitablement se développer l'essor instrumental dans lequel s'absorbe la musique moderne.

La psychologie du mélodiste d'ailleurs est essentiellement simple ; à quelque degré qu'il existe et pour-

vu qu'il soit sincère; génial ou seulement exubérant à l'italienne, sa caractéristique est *d'être ému* ; il peut bénéficier d'autres avantages, être plus ou moins dans la note exacte, savoir vêtir son motif de plus ou moins habile façon, toutes ses autres qualités disparaissent devant cette obligation, qui les annule toutes, si elle n'existe pas.

Le symphoniste a dans l'art un tout autre rôle et sa psychologie est à l'encontre de celle du mélodiste, au contraire toute de multiples complexités, de pensées et d'émotions, de rêves et de certitudes, d'impressions et de raisonnements. Ce qu'il sent, ce qu'il voit, sa méditation le condamne quand ses sens voudraient le lui commander ; ce que l'inspiration fugitive lui laisse entrevoir et dont il voudrait enchanter son esprit, son raisonnement le lui interdit et sa logique l'en détourne ; dans le cri de joie qu'exhale sa satisfaction, dans la plainte dont frémit sa peine, il perçoit le cri antérieur, il devine la note qui suit ; aux questions de son âme, il répond avec sa raison et son esprit souffre de son cœur, comme sa muse pleure de sa pensée.

Symphoniser un drame, mais c'est y mettre cent fois plus que le vers en peut dire, c'est en donner la synthèse autant qu'en splendier la poésie, c'est en préciser autant qu'en élargir la matière et le sujet, c'est donner à côté de l'image imparfaite que suggèrent les phrases, le contour idéal d'une forme supérieure, où s'abstrait la pensée ; revêtir du coloris des sons la brutalité des figures, tout en résu-

mant le poème sous une acception nouvelle. C'est dire autrement en créant de nouveau.

Ceux qui refusent aux vrais musiciens le caractère philosophique et la nature de penseurs et ne veulent voir dans tout résultat sonore que l'effet sentimental et émotionnel plus ou moins réussi, réalisé par un sensitif s'adressant à d'autres sensitifs ; ceux-là n'ont pas médité la symphonie élémentaire des espaces et des univers, dont les œuvres d'un Beethoven sont l'image humanisée ; ils n'ont pas entendu tout ce qu'il y a d'immensité dans cette tempête d'un orchestre, où chantent cent voix différentes sans se confondre et sans s'entregêner, où de même que dans les bruits de la nature et l'harmonie des matières tout concourt à se faire valoir et à se mieux présenter. La symphonie, mais c'est en réalité une philosophie appliquée et réalisée, puisqu'on y voit tout le mouvement vital, puisqu'il y bouillonne, comme en un immense creuset, toutes les idées et tous les sentiments, tout ce que la mentalité de l'homme et la fatalité du destin ont tour à tour rêvé, fait entrevoir et perdu.

La symphonie d'ailleurs, avec ses divers mouvements, avec son unité d'ensemble et ses parties principales (qui en sont comme les étapes), n'a-t-elle pas la symbolique d'une existence humaine, quelque chose comme le poème d'une vie ; et les lois de son principe ne sont-elles pas celles de nos éléments, et l'harmonie de son ton ne correspond-t-elle pas à l'unité harmonique, où se résolvent tout ce dont

s'exaspèrent nos tempéraments, ce dont se frénétisent nos nerfs et se passionnent nos esprits.

N'y-a-t-il pas, dans cet épisode sonore, où à un moment donné s'exclament les plus violents appels, pleurent les plus sourds gémissements, s'entremêlent les plus multiples aspirations, pour finir placidement sur un accord parfait, comme un réel tableau des plus acerbes convoitises, des plus dures luttes où s'entraînent nos cervelles, s'entrebrisent nos cœurs, pour de même conclure invariablement sur cet accord parfait, inévitable, qui s'appelle le dernier soupir.

Toute sonorité, d'ailleurs, prouve l'impérieuse loi du silence, puisque fatalement elle s'évanouit et le son étant à la vie ce que la lumière est à l'espace, en lui réside, autant qu'en l'esprit de l'être, le mystère fatidique, que ce qui est ne sera plus, puisque ce qui a vibré se taira.

En dehors de toute comparaison mystique et de tout rapport immatériel, ce que nous devons constater, ce qui apparaît ressortir de l'histoire musicale, c'est que l'art symphonique naquit de l'insuffisance des voix à exprimer et décrire nos batailles morales et que la genèse de cette évolution se rapporte directement à celle de nos sentiments. Ce fut l'insouciance humaine surtout, qui librement chanta aux étoiles ; quand l'homme avait loué Dieu par la prière des cantiques ou les répons de liturgie, quand il avait rempli l'humble tâche suffisant à sa vie, sa candeur s'épanouissait dans d'*instinctives* mélodies, ou de po-

pulaires refrains ; mais lorsque, sous le poids des siècles, l'humanité se mit à fléchir et à méditer son destin, lorsque, devant l'éternelle rapacité des éléments et le mensonge constant du bonheur, elle se mit à frémir, indignée, et à lever les poings devant la bêtise du sort, lorsqu'après avoir remué le monde au nom des libertés et renversé ce qu'elle croyait des barrières, la foule hurlante se retrouva devant elle-même avec une illusion de moins et un devoir de plus, seule devant le vide, devant l'inévitable destinée qui, à chaque fois qu'on l'interroge, nous répond : tu souffriras ; alors ce qu'avaient seulement deviné les voyants apparut devant tous, et la fibre humaine en tressaillit jusqu'en sa sève.

Cette appréhension de l'inévitable, cette terreur du *rien*, dont alors défaillit l'univers, cette épouvante dont se glaça l'âme humaine, devint le mal de notre siècle. Beethoven en fut le commentateur et l'interprête. — Avec celui-ci, la musique instrumentale s'élève du coup à son pinacle et cet art, dont le premier bégaiement datait à peine de la moitié du XV[e] siècle, dépassait de ce fait toutes les forces expressives. En trois siècles environ, la musique, c'est-à-dire la toute cadette des muses, l'emportait sur toutes les autres, et en trois siècles c'est en réalité exagérer le temps, car s'il est vrai que les premières tentatives instrumentales datent de la seconde moitié du XV[e] siècle et consistent principalement en des danses, il ne faut pas oublier qu'encore au commencement du dix-septième siècle, l'élé-

ment vocal était absolument prépondérant et tenait en dépendance son rival, que les circonstances d'ailleurs ne favorisaient pas, puisque ce n'est qu'avec le perfectionnement des instruments que pouvait naître une réelle efflorescence. — En définitive, ce n'est qu'au début du dix-huitième siècle que les maîtres allemands, mettant à profit les théories et les exemples de Jean Gabriéli et de ses successeurs, réalisèrent ce qui devait devenir le quatuor à cordes et la symphonie. Ceci d'ailleurs ne regarde que l'histoire. — La musique instrumentale est devenue l'expression la plus réelle de la modernité et de l'émotion contemporaine, où il entre toujours de la réflexion et du regret et où le sentiment n'est jamais indépendant ; par sa nature même elle devait nécessairement correspondre à ce je ne sais quoi de méditatif, dont doivent pour la lutte indispensable s'affermir les esprits d'aujourd'hui. L'enchantement des musiques vocales fut une des belles pages de l'histoire d'Italie; elle en éternisa le sourire et en revécut le ciel, mais à ce siècle tourmenté où s'intériorisent les beautés, il fallait plus qu'un doux regard ou un arôme de fleurs. — A ceux qui nous suivront la symphonie moderne révèlera nos secrets et c'est par elle qu'ils sauront, malgré la défaillance des faits et la platitude des matérialités, tout ce que notre génération vibra d'idéal et tout ce que nous vécumes de beauté.

II

Dans la préface des *Voix intérieures* Victor Hugo rappelle que la *Porcia* de Shakespeare parle quelque part « de cette musique que tout homme a en soi » et qu'elle ajoute « malheur à qui ne l'entend pas ». Et amplifiant l'affirmative le poète conclut : Si l'homme a sa voix, si la nature a la sienne, les événements ont aussi la leur. — Eh bien, qu'est-elle cette musique latente que toute chose porte en elle-même et qui, en dehors des maxima d'émotions, en dehors des manifestations expressives qui appellent le commentaire mélodique, existe en l'organisme même des matières diverses? — N'est-elle pas encore plus que de la musique, ce qui en constitue l'essence même, comme le secret de l'épi, germant au fond des sillons, contient la richesse concrète des futures floraisons. — Notre voix chante, il s'exhale des entrailles de l'être une euphonie de plainte, parce que résident en la fibre même de notre chair les molécules dont doit naître le son ; l'instrument frémit sous la caresse de l'archet, le bois résonne sous l'action du choc, parce qu'existe en la nature la loi de l'écho, la règle des réflexes, parce qu'au dessus de la virtuosité de l'animateur s'impose la

règle des espèces dont l'ambition et le mouvement ont leur langage et leur invariable sonorité. Le charme de la voix, l'enchantement des instruments, il naît peut-être de l'observation des rites, auxquels obéissent les atômes s'unissant entre eux et le virtuose peut-être n'arrache-t-il des sonorités aussi vibrantes, des accents aussi captivants, que parce que ses doigts dématérialisés, assouplis, peuvent à travers l'enveloppe brute s'impressionner de l'essence même des choses, parce que surtout aussi un instinct plus raffiné, une sorte de prédestination magique, accentuée par la délicatesse de ses sens, lui permet de faire tressaillir plus directement les points sensibles et d'en nuancer plus heureusement les différentes vibrations et les sonorités multiples.

Le son en lui-même, le son dont l'enchaînement fait les mélodies comme ses groupements réalisent les combinaisons harmoniques, il a en lui-même quelque chose de fatal, quelque chose d'inévitable, il semble brutalement expliquer l'invincible loi de la cause à l'effet, la suite latente, le résultat forcé qui réside en un mouvement, un geste ou une action, et qui est en ce qui doit être, après ce qui a été. C'est pour cela que le principe même de la musique repose sur l'irrémédiable des phénomènes essentiels, aussi bien que sur le je ne sais quoi de plus ou moins vague dont s'illusionnent les chimères et se transfigurent les cérébralités. Et c'est quelque peu par cela même que la voix humaine ou animale a quelque chose d'instinctif, d'involontaire souvent,

et que du soupir oppressé dont gémit notre cœur, au cri le plus strident que hurle la bête humaine, à travers toutes les gradations et toutes les nuances, tous les contrastes et tous les écarts, elle garde ce je ne sais quoi d'étrangement captivant et fluidique, qui semble en ses nerveuses tensions lui donner à la fois un timbre immatériel de persuasivité et de force pénétrante, et quelque chose de terrestrement servile et de matériellement enveloppant.

La voix ! elle semble avoir de l'humanité toutes les splendeurs et toutes les tares, ambitieuse ou suppliante, exaltée ou affaiblie, ardente ou indécise ; elle révèle en sa tonalité, en ses accents, en sa chaleur, en ses roueries (car on joue de la voix encore plus que des prunelles) le mystère du tempérament, le voilé de la nature, *l'énigme gordienne* de l'individu : lorsqu'avec des souplesses félines, elle est plus perverse qu'un attouchement, plus pénétrante qu'une morsure, plus lascive qu'une étreinte, ou lorsque avec des éclats intempestifs elle est plus grossière qu'une injure, plus graillonneuse qu'un relent de cuisine, plus infâme qu'une obscénité ; il y a des voix mystiques, comme teintées de ciel, prières d'anges cloîtrés dans des tombes de vierges ; il y a des voix insexuées, qui prennent l'âme sans frôler l'oreille, des voix qui n'auront plus de chanson, perpétuelles coryphées d'un duo qu'elles ne sauront pas, il y a des voix enjôlantes, qui semblent comme envoûter le tympan et pervertir en complexes détours, voix de sirènes et de magiciennes,

voix fardées sortant de lèvres peintes, ou voix de velours, qui, de l'écrin nacré, jettent des perles d'or dans les fusées du rire....

Lorsque notre oreille pâmée s'abandonne aux caresses du son et que de l'organe qui perçoit à l'entendement qui absorbe, tressaille en un froufroutement capiteux ce dont s'affolent nos sens et ce que recèlent les harmonies, lorsque la magie d'un chant s'échappe de l'extase des lèvres, n'y a-t-il pas en réalité quelque peu possession morale entre le virtuose et l'auditeur, qui, à travers l'espace qui les sépare, semblent communier l'un de l'autre ; n'est-ce pas alors quelque chose de magique et d'ensorcelant et n'y a-t-il pas comme une évocation sublimée de ce qu'il plairait à nos névroses d'imaginer de ce que voudrait bramer vers l'insoupçonnable, la multiplicité de nos aspirations.

Et alors la cantatrice mais c'est un peu pour nous de la chimère plastique et du songe se révélant : c'est le sésame ouvert aux frissons qui se morfondent, c'est la pythie moderne jetant au parterre insensé l'étincelle dont se féconde l'artificiel *nirvana* où se bercent nos angoisses et s'endorment nos anxiétés. Et l'on chante, pour que se dégonfle ou éclate l'outre des larmes, et se magnifient les souvenirs ; et l'on chante pour que souffrir soit beau et se plaindre admirable, et l'on chante pour que les *requiem* humains soient des *alleluia* d'harmonie et que la haine, l'outrage, l'effroi aient par cela leur poésie... Ce que le mot présente hideux,

ce que crûment déshonore le geste, le chant en émerveille l'acception, en exalte l'horreur ou en anime l'indifférence ; il peut tout exprimer car il est un maximum, or toutes les laideurs sont bâtardes des moyennes et sœurs de la médiocrité ; et cependant la voix porte en elle-même la tare de notre individualité ; elle a malgré elle, en sa royauté éphémère, quelque chose de fat, de vaniteux, d'ambitieux, elle a le : *je suis* trop fanfaron, elle sent en sa maturité qu'elle est la fleur épanouie, promettant plus qu'elle ne peut tenir, ténorisant les cantilènes sur les notes les plus tendues, jusqu'au *couac* le plus décevant, car hélas, si l'on a constamment l'instrument, on n'est pas toujours en voix, et le coq lui-même peut s'enrouer.

La voix, elle représente quelqu'un, elle exprime les individus ; les instruments eux sont plus intérieurs, plus près des choses ; ils révèlent la nature, ils commentent les événements, les évolutions, les circonstances ; l'une est le drame, les autres le décor, la symphonie, le tableau.

Il y a dans la voix l'esprit du mot, l'œillade du geste ; courtisane, facile, elle dore de beaux dehors les sentiments les plus factices, les mièvreries les plus nulles, elle est jolie femme dans toute la fatalité du terme, et même lorsqu'avec le lied elle s'élève au commentaire de la réflexion, son sexe la force aux rides et son impudeur native oblige à s'en méfier...

C'est la douceur corruptrice des voix qui a banalisé la musique italienne et perverti la majorité des

compositeurs. Le chanteur gasconne malgré lui, c'est être du Midi que de se sentir ténor. Les chanteurs, d'ailleurs, gardent en leur extériorité quelque chose de la latitude qu'ils représentent, ils sont les rastas de la musique ; les voix sont méridionales, elles ont un reflet de soleil et l'arôme du nectar des vignes, elles grisent, elles enivrent, filles de l'enthousiasme, elles sont d'un moment, d'une extase, d'un pleur ; mais elles défaillent de leur splendeur même et avoir chanté ce n'est qu'avoir souri...

La musique instrumentale, ah ! celle-là n'a ni les mêmes langueurs, ni les mêmes invites, ni les mêmes faiblesses ; les sentiments qu'elle exprime, elle les a quelque peu cultivés, les passions qu'elle souligne, elle les a approfondies et même lorsque ce qu'elle traduit est superficiel ou incomplet, le commentaire qu'elle y ajoute semble élargir et soutenir l'expression. Comparons d'ailleurs un air dramatique, un lied ou monologue chanté, avec une pièce orchestrale, un fragment symphonique ; ne semble-t-il pas avoir dans le second tout ce qu'indique seulement le premier ; le lied le plus senti, la phrase la plus vécue, qu'elle soit de l'âme de Schubert, du cœur de Pergolèse ou des lèvres de Massenet, mais il y manque quelque chose, mais elle est un instant, un tressaillement, un murmure ; sublime peut-être, exquis souvent, agréable toujours (puisque la seconde beauté d'un chant est de nous faire goûter de loin le parfum d'une bouche de femme) mais dont autre chose peut seulement nous donner le complément et nous réali-

ser la suite... Ce chant est un prélude, une indication, ou un résumé et un aperçu ; la passion la plus simple, l'amour le plus naïf, le désir le plus contenu, mais il n'est pas monodique, mais il n'est pas fait que d'un son, d'une mélodie ; il se multiplie de toutes les gradations dont peuvent s'énerver les membranes de l'être, il se double à côté de ce qu'il éprouve, de ce qu'il voit, de ce qu'il espère et de ce qu'il suppose. Et seul le fourmillement orchestral en son agitation diaprée peut en traduire les soubresauts et en réfléter les images...

Je t'aime chanté par une voix dont les trémolos anxieux semblent trahir une fatigue précoce, mais il manque d'haleine, de souffle et de vigueur, mais il chavire avant l'apothéose, mais il semble appeler un consolant *Repose-toi* ; si bémol dont les transports se liardent parcimonieusement; quel chant pourra seulement indiquer ; quel mot à peu près décrire ce dont tourbillonne orchestralement le duo final de Tristan et d'Ysolde, ce dont se convulse l'hyménée d'Esclarmonde, ce dont crépite le brasier où s'incendiera Brunehild.

Et même hors de ces complexités, de ces tutti resplendissants où le je t'aime semble s'être imprégné d'enfer, pour que l'aurore soit plus rayonnante et le crépuscule plus sanguinolent ; dans les mélodies sévères, dans les mélodies types dont Beethoven nous a si généreusement comblés, quelle voix pourrait seulement suffire matériellement. L'andante de la symphonie en *ut mineur*, par exemple, mais même

lorsque solo, c'est un ensemble synthétisé, c'est la pluralité de tous dans l'unité du tout ; c'est quelque chose comme la mélodie de l'élément, celle que Richard Wagner appelle *die Ur melodie ;* qui donc pourrait en exhaler la note et la moyenne des tessitures, la faiblesse des gosiers, l'essoufflement des poitrines peuvent-ils exprimer la furie des tempêtes et l'immensité des mondes ?... Et si par cela même les symphonistes sont bien au-dessus des musiciens vocaux, c'est que forcément ils ne sont pas les hâbleurs verbeux que favorise la facilité mélodique, et qu'au jeu de mot spirituel des facondes improvisées ils opposent la profondeur de leur pensée et la logique de leur réflexion... Si un chanteur n'est trop souvent qu'un rossignol prétentieux, le virtuose, en revanche, même lorsque son talent n'est fait que d'agilité, de prestidigitation, a un je ne sais quoi de bien supérieur, car il a derrière lui l'étude, le travail, la régularité de certains actes, qui même matériels anoblissent notre entendement ; il y a la même différence effective entre le compositeur vocal et le symphoniste, l'un est tout en promesses, l'autre n'est qu'action et c'est qu'ainsi qu'à l'admirable histoire instrumentale allemande, l'Italie ne peut guère opposer que des romans pleins d'intérêt et des nouvelles pleines de maestria, mais les plus jolis contes ont un épilogue et fatalement le cœur se lasse. — Dans l'expression des passions humaines le chant reflète donc la partie extérieure, tout ce qui affriolle les préludes, tout ce qui est à fleur de chair,

tout ce qui séduit, amuse et plaît ; mais il ne s'élèvera à l'ampleur lyrique, à la sérénité déclamative, à l'exactitude réelle qu'adjoint aux sonorités instrumentales, que soutenu par la symphonie, par l'architecture superbe dont il festonne les frontons. — On a dit que le chant avait cet avantage sur la sonorité instrumentale d'être en son essence comme irréel, cela est-il exact ???..... Ce que Victor de Laprade appelle les *voix du silence*.

Échos des invisibles mondes
Qu'on découvre sur les hauteurs,
Sourd travail des âmes profondes,
Hymnes sacrés sans auditeurs.

Pensers dont les mots sont à naître,
Noms perdus ou renouvelés,
Voix de l'enfant et de l'ancêtre,
Temps futurs et temps écoulés.

Visions douces et fatales,
Beaux rêves trop tôt envôlés,
Soif des voluptés idéales,
Espoirs trop longtemps refoulés.

Esprits du chêne, esprits des roses,
Prés en fleur, sables désolés,
Douleur des martys qu'on ignore,
Voix des vaincus, des exilés !...

Le chant peut-il dire tout cela... je ne le crois pas... Lorsqu'au soir de sa destinée, l'homme contemple l'existence et dans le crépuscule qui l'enve-

loppe voit s'évanouir les nuages vécus, ce que perçoit son oreille lassée, ce dont vibre son cœur mourant ce n'est pas des chants magiques qui enthousiasmèrent son adolescence, baisers trompeurs, serments mensongers, dont la femme et le hasard le désillusionnèrent; *non*, tandis qu'aux glas des cloches se pacifient tous ses regrets, cependant que la nuit tombe et qu'il se sent fléchir, il percoit comme venant d'un lointain merveilleux cette note éternelle que se disent les choses, ce toujours mystique que respirent les soirs et dont l'enivrement bercera son sommeil.....

Et tandis que s'éteint le frisson de son chant, tandis que meurt le mot qui n'a plus rien à dire, l'immortelle symphonie rythme le grand silence, dont la nature entière vibre des mille voix..

III

Sentiment ; Musique

Un sentiment, c'est, en principe, un effet réflexe, causé par un mouvement moral, ou matériel, toujours difficilement maîtrisable et dont on ressent la commotion, sans souvent même se rendre compte de ce dont il s'agit ; c'est la suite intérieure d'un acte plus ou moins conscient, c'est un résultat, à la fois physique, physiologique et moral, ou bien c'est encore une cause qui a sa base dans un élément la plupart du temps abstrait et qui devient un motif d'émotion et de vibration intérieure ; en réalité, on a appelé sentiment, d'une façon, peut-être d'ailleurs, par trop générale, toute cause d'émotion éprouvée pour une raison quelconque par un sujet vivant. — Le sentiment ne peut, en effet, apparaître qu'avec la *conscience d'être*, et tout élément ne possédant pas cette sensibilité organique, plus ou moins développée, qui provient du fait d'exister d'une vie au moins animale, n'en saurait éprouver les accidents.

Le sentiment correspond donc chez l'homme, directement avec l'esprit ou avec l'âme, comme chez la bête avec l'instinct. — Etant donné donc, que le

sentiment s'allie, de toute nécessité, sinon à la compréhension, du moins à la faculté de percevoir ses nuances expressives et ses acuités sonores seront d'autant plus vibrantes et émues, que cette compréhension ou cette faculté perceptive seront affinées. — Et nous irons ainsi du cri brutal et sans expression à la plainte rythmée et à l'émotion mélodique. — Qu'est-ce en effet que la mélodie, si ce n'est pas la volatilisation d'une suite de sons, pour ainsi dire, la conséquence sonore d'un sentiment ému, aspirant à se manifester, de même que la parole est l'expression d'une idée se communiquant à l'extérieur? Pour que le sentiment soit passible de se musicaliser, il faut non seulement que l'émotion soit consciente, mais il faut aussi que cette émotion se combine avec l'intelligence et l'enthousiasme expressif, car le seul fait d'être ému place en réalité seulement notre sentimentalité dans la possibilité de s'extérioriser mélodiquement, et ce sont les multiples adjuvants, les diverses qualités de conviction et de chaleur communicative, sachant s'abstraire et s'esthétiser, qui obtiennent l'admirable résultat d'exhaler en mélodies ce que ressentent nos cœurs, et ce dont frémit notre imagination.

L'imagination est toujours, d'ailleurs, la moitié de l'artiste, qui, s'il ne s'échauffe pas, s'il n'idéalise pas ce qui lui apparaît ou ce qu'il sent, ne peut obtenir d'effet appréciable, car, en définitive, dans un sentiment quelconque plus ou moins nettement éprouvé

et défini, il n'y a généralement qu'une très petite dose de beauté ; c'est la vision du peintre qui donne à telle attitude ou à telle mimique de visage une allure de grandeur ou un caractère sublime, étant donné que les gestes et que la grimace humaine ne donnent qu'une indication et ne sont réellement beaux, que lorsqu'on sait à la fois et en définir toute l'exactitude, toute la vérité, et en saisir le moment esthétique.

La tâche, le rôle plutôt du musicien, la capacité surtout qu'il doit avoir est donc à la fois d'être apte à paroxyser en lui-même ce dont il s'impressionne, (et, sous ce rapport, il doit avoir une faculté d'assimilation exceptionnelle), mais surtout de posséder le don d'extérioriser, de condenser au dehors tout ce qu'il est possible d'extraire, d'extirper du sentiment qui l'émotionne. Dans la phrase haletante par exemple que Massenet fait chanter à Sapho, cherchant à reséduire et à reconquérir l'ami, il n'y a pas seulement la prière d'un être aspirant au pardon qui lui rendra la félicité, il n'y a pas seulement la caresse d'une effluve qui cherche à captiver par la douceur et par l'enlacement de son geste, il y a au moins autant comme une évocation de ce passé dont elle parle, comme un écho de ce qu'ils se disaient jadis, comme le bruissement des baisers d'antan, car lorsque le musicien met dans la bouche de son héroïne, ce : *Pendant un an je fus ta femme*, son imagination revivait et revivifiait tout le poème vécu, tout le roman souffert, et la mélodie subjuguante ne dit pas seulement à Jean Gaussin, *Viens ma mie*, elle verse

dans ses sens, elle fait affluer dans ses veines toute l'extase, toute l'ivresse, toute la passion dont il défaillit et dont il lui semble entendre la nouvelle promesse et l'énervant espoir.

Et il en est toujours ainsi d'une façon ou d'une autre, quand la musique a pour objet d'être l'interprète d'un sentiment, car qu'il s'agisse d'amour, de haine ou de douleur, qu'elle ait à commenter ou à décrire l'épisode d'un drame, elle ne peut se borner à en être le simple exposé ou le récit et elle en donne alors d'une façon plus ou moins vécue, une sorte d'ensemble qui peut en faire pressentir ou deviner le développement émotionnel et l'intime identité complète. Lorsque dans de grandes œuvres orchestrales ou dans des conceptions lyriques de longue haleine, le sentiment ne semble pas aussi à fleur de note, lorsqu'on est non pas seulement impressionné par la suite d'accents et par la broderie mélodique, c'est qu'alors le sentiment ne vibre pas seulement à fleur de chair ; tout en subsistant en son existence propre, il a laissé la pensée s'unir avec lui, et il en résulte une profondeur, un tout homogène, ayant résisté à l'analyse, ce qui lui enlève une certaine apparence immédiate, pour en solidifier et en définitiser le caractère.

Le sentiment seul n'est en effet pas durable ; s'il se trompe souvent, il s'exagère encore plus fréquemment, et c'est pourquoi les vrais musiciens sont autant des penseurs que des vibrants émotionnels, et c'est pourquoi meurent si vite et se défloren si rapidement

tant de musiques qui nous furent exquises et dont la fiction imaginative et factice ne s'appuyait sur aucune réflexion. — Le sentiment musical existe d'ailleurs et se manifeste de deux façons fort différentes l'une de l'autre.

S'il y a en effet, d'une part, le sentiment musical qui crée et qui revêt alors la forme qu'on a appelée l'inspiration, il y a aussi l'effet que produit la musique sur nos facultés d'émotion, sur nos sentiments, et qui en est l'influence.

Si tout l'univers donne l'impression d'un besoin d'harmonie, si tout ici-bas semble vouloir vibrer en des consonnances harmonieuses, si chaque sentiment peut, somme toute, revêtir une forme musicale, il est loin d'en être de même sous l'autre rapport. L'influence de la musique sur les sentiments, et il vaut mieux presque dire, l'influence du sentiment musicalisé, la perception émotive à laquelle elle s'adresse est presque aussi multiple qu'elle impressionne d'organismes. En principe, il y a un effet physiologique de la musique sur le tissu nerveux, qui ne dépend même pas de l'être percevant, puisque certains animaux éprouvent une sensation plus ou moins caractérisée, lorsqu'on leur fait entendre de la musique, puisque certains rythmes musicaux obligent presque l'individu à modifier ses gestes, comme par exemple les marches militaires et les rythmes dansants.

En dehors de cette influence physique de la musique qui provient d'ailleurs de son expression ma-

térielle et de sa substance elle-même, plutôt que de sa force abstraite, on remarquera que certaines individualités, certaines organisations lui sont réfractaires absolument; (on a soutenu, à l'Académie des Sciences même, que la musique n'avait en dehors de son action nerveuse aucune influence pouvant être discutée) tandis que d'autres, au contraire, trouvent en elle un apaisement, une sorte de bien être nirvanique ; chez les uns, elle évoque un je ne sais quoi de tendre et d'ému, chez les autres, elle exagère tel sentiment naturellement surexcité; selon les latitudes, selon les tempéraments, selon les idées et les mœurs, elle agit différemment et ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'il est très probable qu'elle ne fait communier qu'un petit nombre, une élite c'est vrai, de l'impression exacte du sentiment intégralement identique, que son créateur voulut exprimer. Cela provient d'ailleurs de ce que les hommes ramènent, un peu malgré eux, tous les sentiments généraux à leur sentiment propre ; chaque individu n'est-il pas la représentation d'un petit univers? Cela provient aussi beaucoup du phénomène très caractéristique qui se produit, lorsqu'un sentiment se musifie, se musicalise.

De concret et nettement marqué qu'il est à son point de départ, il devient, en effet, indéfini et abstrait à son point d'arrivée, car, selon l'heureux terme de Maurice Kufferath, la musique exprime toujours le spécifique bien plus que le particulier ; ce qui fait qu'en exprimant, qu'en commentant une tristesse

ou une joie nettement personnelle, et tout en accomplissant sa tâche, conformément à l'inspirateur, tout en étant la résultante parfaite de l'émotion qui la conçut, elle représentera bien plus la joie ou la tristesse, à un point de vue général, que prise dans l'acception d'un seul. Combien, par exemple, la musique de Richard Wagner n'a-t-elle pas été jugée à faux, pour la seule raison que tant de personnes se bornent à jouir du plaisir auditif qu'elle donne fragmentairement au lieu de se soumettre au principe de sa création qui en fait un tout ayant *seul* et *pas autrement* de signification, et cela n'excuse-t-il pas, ne légitime-t-il pas plutôt la fantaisie de Charles Gounod, qu'on railla tant à cet égard d'ailleurs, lorsqu'il exprima le désir que tous les auditeurs des chefs-d'œuvre classiques et des œuvres de pure beauté passassent un examen de capacité auditive, avant d'être admis à l'exécution. C'est absurde, s'écriera-t-on avec raison d'ailleurs, mais songez d'autre part à ce qu'il advient de conceptions magnifiques qui croulent devant l'irréligion, la frivolité d'un public d'opéra, car le sentiment vécu, le sentiment réel aspire à faire vibrer la sensibilité d'un sentiment réflexe, il appelle, en tout cas, au moins le respect.

La douleur qui chante, l'amour qui s'exclame ont droit au moins au silence. Le génie succombant devant l'indifférence philistine, devant la froideur correcte, cette honte du snobisme devrait au moins avoir la satisfaction platonique de se voir adresser, à peu près, ce que dit un jour un célèbre écrivain (Al-

bérie Second, je crois) à une princesse italienne aux extériorités sculpturales, qui venait lui demander des conseils littéraires : Tournez-vous, madame, je vous prie, vous êtes trop belle, et je suis trop vieux.

L'évolution historique du sentiment musical correspond à peu près à l'évolution du sentiment humain, puisque l'art est comme une expression de l'humanité, puisqu'il devrait être une fonction sociale selon le langage de Richard Wagner. En s'imprégnant de l'immensité émotionnelle d'un Beethoven, d'un Richard Wagner, ou de ces paroxysmes sentimaux que nous trouvons chez Schubert, chez Chopin, chez Schumann, on se pénètre en réalité absolument de l'âme de l'époque, car ils sont la quintessence du vrai sentiment dominant à cet âge de l'humanité, ce peuple qu'ils représentent et cette émotion qu'ils exhalent... Ce qu'écrivit l'auteur de la tétralogie dans *Opéra et Drame* restera toujours vrai : « Lorsque l'homme d'état désespère, que les bras tombent au politique découragé, que le socialiste s'acharne en vain à de stériles systèmes, que le philosophe même, incapable de prédire, en est réduit à de simples indications, puisque tout ce qui doit arriver consiste en phénomènes, où la volonté n'est pour rien et que personne ne saurait prévoir, c'est alors *l'œil clair de l'artiste qui discerne les formes évoquées par son aspiration vers ce qui est le seul vrai, vers une humanité pleine et complète*.... » Le sentiment musical, qui se condense en génie expressif, reflète donc mieux que tout autre argument l'i-

déal émotionnel concentré, car le philosophe s'isole et spécule, car l'écrivain raisonne et cherche et car seul l'artiste est, permettez-moi le mot, « l'entendeur » des vibrations du monde intérieur. Et je ne crois guère qu'il soit bien difficile d'arriver à se persuader de cela, que c'est en effet l'art, ayant spiritualisé la science et résumé l'esthétique humaine, qui soit la plus grande chose d'ici-bas, comme le sentiment, s'étant ennobli par la pensée, est ce qu'il y a de meilleur dans l'homme, car seul l'art dans la vie, car seul le sentiment dans l'être peuvent, de la poussière des atômes et de la boue de l'espèce, faire éclore de rayonnantes fleurs, par l'âme qui s'incarne et la beauté qui se révèle.

IV

Douleur ; Musique.

Wer nie sein Brot, mit Thraenen ass wer nie die schaudervollen Naechte, aùf seinem Bette weinend sass, der kennt Euch nicht, Ihr himmlischen Maechte (*Goethe*).

Oui c'est vraiment, Seigneur, le meilleur témoignage
Que nous puissions donner de notre dignité,
Que cet ardent sanglot qui monte d'âge en âge
Et vient mourir au bord de votre éternité.

Baudelaire.

Il serait peut-être exagéré de dire que le rire est impie, mais il est généralement inconscient ; seule la douleur est sachante et c'est pourquoi la note générale, la note essentielle des arts synthétisant notre intériorité, nos émotions, est avant tout tragique. — On peut dans le culte de la chair épanouie, de la nature ensoleillée, engendrer de belles œuvres de statuaire ou de peinture, ces deux manifestations artistiques étant même dans leur essence abstraite fatalement vouées à l'imitation, mais les expressions essentielles de notre intime nous-même, de notre

personnalité, tout ce que les émotions, les sentiments divers y font jaillir : musique, poésie ; l'indifférence ou la faconde heureuse ne savent guère les animer et c'est de l'épouvante de nos cauchemars, de l'amertume de nos déceptions, de l'abîme de nos doutes que s'inspire le plus profondément cette note mystérieuse dont se magnifie la mélodie, ou dont s'épanouit le poème.

Une production d'art c'est peut-être de la vie exaspérée ; or la douleur, selon la phrase de Max. Simon, est essentiellement le stimulant de la vie; c'est en effet lorsque l'on souffre, que pèse réellement sur nous-mêmes la grossièreté tangible de nos enveloppes, que nous étreint ce je ne sais quoi par lequel nous devenons conscients.

Etre joyeux c'est souvent seulement oublier, c'est momentanément, tant que dure l'éclat du rire ou la mascarade, se dégager de son ambiance morale accoutumée, emprunter une apparence sans âme et sans vie réelle, s'affubler en un mot d'oripeaux coloriés que l'on rejette loin de soi, une fois la griserie passée.

L'artiste, plus que tout autre d'ailleurs, semble voué à la douleur, car il est le commentateur et l'analyste de l'émotion humaine ; le musicien parmi tous les autres le sera encore davantage, car ce que celui-là retrace ou traduit, il l'évoque, il le détaille, par le cri de son angoisse ; il doit donc non seulement contempler le tableau des choses, regarder, s'émouvoir, s'impressionner, mais presque, quelque peu aussi, vivre de lui-même le grand drame

latent, qui, en réalité, n'arrive, ne se présente à nous qu'à travers sa personnalité, que par ses sens, ses nerfs personnellement excités. Il est quelque chose comme la membrane vibratoire qui s'émotionne de l'émotion ambiante et nous en renvoie l'écho.

Nietzche termine son volume sur l'Origine de la tragédie en faisant répliquer à quelqu'un qui s'exclame, enivré de la beauté apollinienne : Bienheureux peuple des Hellènes. « Ajoute ceci encore, hôte étrange ; combien dut souffrir ce peuple pour pouvoir devenir si beau ! » Et, en effet, la beauté plastique elle-même, l'harmonie des lignes ne s'obtient peut-être que lorsque s'extériorise au dehors de l'émotion et de l'idéal. La majesté dont se supériorise un visage, la terreur dont s'impressionne le masque, elles ont une origine dans notre cœur et dans nos sentiments, et c'est à force d'aspiration et de volonté que s'immatérialise l'inconscient de l'enveloppe et la brutalité de l'espèce.

Et il en est ainsi peut-être, parce qu'une malédiction pèse sur l'humanité ; c'est à la sueur de son front que l'être doit gagner son pain quotidien, légitimer son devoir de vivre ; de quel effort, de quel sanglant labeur ne paiera-t-il pas le droit de s'initier à la beauté et d'en être le propagateur ? Toi qui veux élever chez autrui la perceptivité sensitive, toi qui violes le rêve pour en distiller de l'ivresse, de l'enchantement, du merveilleux, toi qui tends à consoler, en découvrant l'âme des matières ; vibre donc

de l'horreur que tu fouilles, de l'infini que tu scrutes, de l'immensité que tu contemples ; on n'est un dieu que par le martyre, et l'œuvre n'est estimable et complète que si l'effort fut absolu.

C'est ce que comprenait si bien Louis Lacombe lorsqu'il écrivait : L'art est un grand missionnaire, il a charge d'âmes.

Il me souvient de l'admirable préface d'un ouvrage de Catulle Mendès : *Le chercheur de tares;* où nous sont exhibés, au milieu d'une sorte de festin symbolique, les figures les plus typiques de la légende ou de l'histoire, Jésus-Christ, Napoléon, Vénus, d'autres encore vantant leurs mérites respectifs et l'avantage de leur domination exclusive, cependant qu'à chacune de leur sentence dogmatique riposte le ricanement d'une sorte de gnome hideux, qui en ponctue la tare. Je suis la religion, dit le premier.... Allons donc l'imbécillité, l'idolâtrie.... Je suis la gloire, dit le despote... Non le sang... Je suis la femme,... pouah!... le sexe... Et c'est ainsi que les leviers humains, que les principes apparemment les plus purs, les plus idéals portent en eux-mêmes leur fêlure, le germe morbide qui de la fleur luxuriante aux fétides fumiers met l'espace d'un jour et la durée d'une illusion.... Il n'y a pas de chose que l'homme ne fasse comme s'il était à jamais d'ici-bas, il n'y a pas de mot qu'il ne répète, plus souvent que celui de : toujours; locution spéciale aux heures les plus irréfléchies, les plus fugitives, les plus inconscientes et qui met en évidence cette monstrueuse

contradiction entre l'effort et le résultat, entre ce qu'on s'imagine et ce qui est, entre la laideur honteuse des matérialités qui nous enlisent, nous engluent, nous étouffent, et l'inaccessible splendeur du rêve, de l'espoir et de l'imagination...

N'est-ce donc pas de cette lutte inutile, de cette opposition fatale, que se désenchante à jamais la torture de vivre, et n'est-ce pas par cette loi immuable des contrastes et des réflexes que naquit à l'humanité ce qui en est comme le verdict et le destin : souffrir.....

L'homme est né pour souffrir, il n'est grand qu'à ce prix, dit le poète ; en effet, plus l'individualité humaine s'approche de la spiritualité pure, plus elle est sensible aux hostilités des événements, plus elle défaille aux éléments ; l'esprit, lorsqu'il domine la chair, en fluidise volontiers l'enveloppe ; au contraire plus l'animal humain dépend-il de la chose, plus tient-il au limon terrestre et moins en même temps s'affine sa sensibilité, son expression, et ses sentiments. Tous ceux donc dont la cervelle, le cœur et les sens tressaillirent de beauté et vibrèrent d'infini, tous ceux qui des lèvres de la femme, aux lointains firmaments, cueillirent l'ardente étoile dont se fascine le génie, poètes chimériques, rêveurs désabusés, chantres illuminés, sont fils de la douleur et tributaires d'elle..... Ils contemplent les nuées, ils scrutent les hautaines sphères, leur œil voyant voudrait pénétrer le mystère effrayant de l'espace et des choses, ils sentent en eux-mêmes quelque chose d'un

dieu, et pourtant ils trébuchent aux cailloux du chemin, se meurtrissent et saignent pour en définitive, désabusés, tremblants, voir crouler leurs beaux songes dans ce qui résume les humains et leurs actes : de la boue et de la fumée.

La foi, l'amour, la gloire animent leurs transports ; de l'oratoire sacré à l'autel d'amour ils font pèlerinage ; *croire*, *aimer*, *devenir* ; pourtant les dieux s'écroulent en poussière d'idole, les amours sombrent dans le dégoût et la gloire ironique, feu-follet incertain, ne rayonne réelle que pour les disparus. Et nous semblons tous plus ou moins porter sur nous-mêmes le signe mystérieux de cet arrêt. Dans les larmes que l'homme répand, dans les plaintes qu'il exhale ne réside pas seulement l'expression de l'angoisse présente, mais quelque chose comme l'appréhension de nos douleurs à venir ; ce qui empêche nos joies d'être complètes, c'est l'invincible crainte de leurs revers ; dans notre éclat de rire vibre l'écho d'un sanglot, et toutes les musiques pour qui sait les entendre, ont une intériorité relative au moins de lamentation et de regret. Chateaubriand a dit très exactement : dans tout pays, le chant naturel de l'homme est triste, alors même qu'il exprime le plaisir. Le son lui-même d'ailleurs, il provient d'une sorte de déchirement de la substance, il faut que la matière vibre pour qu'il s'exhale, il naquit du premier soupir de choses, du premier mouvement cosmique, il semblerait que la naissance du son s'attachât à ce que la

première fois que la machine humaine s'est sentie une âme, elle a pleuré. La musique répond donc surtout peut-être au besoin qu'éprouve l'homme d'exhaler, ce dont s'oppresse et son cœur et ses entrailles, et de tous les sentiments, de tous les moments, elle en apparaît surtout dégager la note pathétique, le côté vibrant. Tous les grands mots de la destinée humaine, tout ce dont s'exaltent nos émotions et nos transports, la musique en précise surtout les paroxysmes ; musicalisées, nos expressions sont, sinon plus grandes, du moins plus intenses, et il s'en dégage non seulement l'apparence immédiate, mais surtout la trame intérieure, la profondeur latente (1).

(1) Richard Wagner dans ses productions essentielles : L'Anneau du Nibelung, Tristan, Parsifal ne donne-t-il pas un des plus réussis tableaux de la fatalité de la douleur qui pèse sur l'humaine race. Le personnage de Wotan, qui est certes le plus essentiel, le plus significatif du drame, obligé d'agir contre son cœur, artisan de sa propre chute, destructeur de sa propre descendance, n'est-ce pas l'homme que dominent les circonstances, les événements, tout l'inévitable des destinées ? — Quoi de plus navrant que la stoïque exclamation du dieu : *Toute chose suit sa loi*; *les lois, rien ne les change*.....

Non, rien hélas ne peut faire dévier d'un degré le mouvement cosmique; en toutes choses ce qui sera doit être, et nous ne sommes que les artisans d'une force insoupçonnée... Et c'est pourquoi la musique commente si exceptionnellement le caractère de Wotan, dont elle ne souligne pas seulement les paroles, mais dont elle définit réellement la psychologie interne. Une observation similaire s'impose quant à Parsifal... Le Dienen de Kundry, l'aspiration à servir, n'est-il pas le devoir de souffrir dans le désir d'expier...... ambition de Tannhaeuser, écœuré des

Je ne voudrais pas faire de pessimisme ; si nous analysons cependant nos sensations, toute leur gamme variée; si nous sélectionnons parmi les divers caractères le type essentiel du genre, amoureux, passionnel, mystique ; nous trouverons toujours en eux-mêmes, plus ou moins, la nuance triste fondamentale des sentiments. Il n'y a guère de voix qui ne révèle une brisure, il n'y a pas de sourire qui ne présage un ride. Rien n'est plus décevant que les matins lassés, des réveils d'amour, c'est l'ironie des sens que de défaillir en la nausée.

La naïveté de l'inconscience enfantine connaît seule-peut-être la gaîté, et encore qui donc oserait affirmer que dans les yeux de ciel des chérubins aux boucles blondes, que dans les voix argentines des enfantelets frêles, ne tremble déjà pas le pourquoi lamentable de ce qui pourra être; hélas! étant donné ce qu'avec les meilleures chances peut apporter l'existence, on se demande s'il ne serait pas plus logique d'être plus triste devant un berceau que devant une tombe, et, sans l'avouer, nous nous en rendons tellement compte que la gaîté continue nous semble voisine d'une certaine bêtise, et que l'être qui nous semble le plus à plaindre, le plus bas de l'échelle, c'est le pitre, le bouffon.

Toute la substance musicale, créée à travers les âges, s'est donc imprégnée de cette épouvante ; sur

délices du Venusberg, châtiment d'Amfortas,......... toutes les satisfactions ou splendeurs morales finissent par meurtrir notre chair et la tare du plaisir est de rouler dans l'écœurement.

la liturgie catholique plane à jamais l'ombre du *Dies iræ*, qui, tel qu'une lamentation de Jérémie, prophétise notre anéantissement ; dans l'épopée dramatique, depuis les accents déchirants d'Iphigénie, d'Alceste et d'Orphée, de la donna Anna de Mozart aux sonorités fatales de l'anneau du Nibelung et de Tristan, dans la symphonie et le poème lyrique de Beethoven qui semble avoir concentré l'angoisse et le désespoir latent des pâles multitudes, qui nous donna quelque chose comme le frisson des destinées, jusqu'à Schumann aux anxiétés hofmannesques, à Chopin, dieu des tonalités grises et des gémissements, à Brahms, contemplateur stoïque des lois inévitables, avec dans le lied ce génial Schubert qui sut vibrer en trois lignes de toute une page d'humanité, ne perçoit pas avec le poète Allorge les :

Sublimes profondeurs des cœurs inconsolables
Où l'on sent expirer d'immenses passions,
Gouffres vertigineux des douleurs incurables,
Mots lourds et redoutés des incantations.

Cortège pâle et lent des souvenirs funestes
Qui conduisent le deuil des espoirs trépassés
Avec de solennels, d'inexorables gestes
Laissant de leurs yeux morts couler des pleurs glacés.

Tristes effusions tremblantes d'allégresses
Où l'on devine encor des sanglots contenus,
Transports exubérants d'indicibles tendresses,
Sourire sidéral, d'archanges inconnus.

Frôlements éthérés d'haleines fugitives,
Parfum de simples fleurs, qui vient nous effleurer,
Désespoirs concentrés des langueurs maladives,
Ravissements si doux, qu'ils font presque pleurer.

Quelle est-elle donc cette inévitable fatalité de la douleur, qui la place à tous les extrêmes, à tous les maxima, qui semble appeler le néant, où seul peut-être se pacifient les substances ; ne serait-elle en réalité pas le grand stimulant des cœurs et des cervelles, mais il n'a pas vécu qui n'a pas beaucoup souffert, et un monde de repus, de satisfaits serait un enfer hideux de mesquinerie et de médiocrité(1).

(1) L'homme qui ne connaît pas la douleur, ne connaît ni l'attendrissement de l'humanité, ni la douleur de la commisération. (*J. J. Rousseau*).

La douleur est un des principaux stimulants de la vie. (*Max Simon*).

La douleur ennoblit les personnes les plus vulgaires. (*Balzac*).

Moi la douleur m'éprouve et mes chants viennent d'elle. (*V. Hugo*).

Rien ne nous rend si grands qu'une grande douleur. (*A. de Musset*).

Douleur tu n'es pas un mal. (*Le philosophe grec*).

L'imagination humaine est moins puissante à dépeindre la félicité que la souffrance. (*Villemain*).

Tout bien de quelle nature que ce soit est le prix d'une souffrance. (*Ventura*).

L'homme qui aime et qui souffre est à l'état sublime. (*V. Hugo*).

Dans notre vallée de larmes, il est je ne sais quelle plainte éternelle qui fait le fond ou la note dominante des lamentations humaines. (*Chateaubriand*).

Que pourrais-tu nous dire, quel blasphème trouverais-tu, Faust, si par le poids des années tu n'avais senti l'amertume de se survivre, les déceptions du savoir, les vanités de la puissance, et ta Marguerite serait-elle aussi belle si elle ne s'auréolait pas de tragiques lueurs. C'est parce qu'on en souffrit vraiment que s'éternisent à l'avenir certains moments merveilleux ; quelle lyre aurait jamais vibré sous les doigts glacés d'un ruminant béat et cette douleur qui pousse à la révolte sainte l'opprimé et le vaincu, qui élève la sensibilité de celui qui ne serait qu'indifférent, qui par le souvenir nous rattache au passé, par la crainte et par l'appréhension nous initie à l'avenir, n'est-elle pas la rançon du génie et la rosée sublime des déserts humains ?

Il n'y a peut-être pas de réel musicien qu'on ne puisse absolument, à quelque point de vue au moins, classer parmi les commentateurs de la douleur humaine ; les Italiens de la décadence eux-mêmes eurent des sanglots de filles de joies et dans le sabbat offenbachique, dans le rythme canaille des flonfons de bastringue, se devine comme un glas, comme une plainte sourde.

Un classement serait quelque peu fantaisiste, quoique l'on puisse en principe réunir les musiciens sensuels parmi les désillusionnés ; les musiciens religieux, quand ils le sont à la façon de Haendel, Bach ou Brahms, parmi les stoïques, et ainsi de suite ; il est préférable d'en diviser l'ensemble, je crois, en deux grandes séries : ceux que la douleur étreignit et qui

s'abîmèrent voluptueusement en elle, la splendièrent de lieder, de drames, de symphonies, mais n'en furent que les inspirés ; et ceux qui, tout terrorisés qu'ils pussent être par elle, la méditèrent, l'approfondirent, l'aimèrent plus pour ce qu'elle donne, ce qu'elle obtient que pour ce qu'elle est. La douleur accable l'univers, c'est vrai ; qui n'en a point frémi n'est qu'un objet sans vie et plus elle se révéla, plus l'être s'est suprématisé; mais d'avoir passé par le feu, certaines matières n'en sont que transformées et c'est ainsi que pour le génie absolu, elle est surtout l'échelon dernier vers la paix, vers la sérénité.... La première série sera la plus complète ; elle comprendra quelques noms superbes : Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, tous ceux qui, à quelque degré que ce soit, auront hurlé vers les nuages le blasphème à la réalité, auront frémi des choses, des êtres, d'eux-mêmes dans un *De profundis* terrible de révolte ou d'épouvante... Berlioz, par ses hallucinations fantasmagoriques, ses hurlements désespérés ; Schumann, par ses craintes morbides, son souci, ses pressentiments fébriles; Chopin, par ses gémissements navrés, ses larmes, ses rêveries conduisent ce sabbat d'orgiaque stupeur avec Schubert qui les contemple plutôt qu'il ne les suit, et verse des larmes d'or sur des floraisons immortelles. — La seconde série, bien moins nombreuse, comprendra les plus grands sommets, des séraphismes de Palestrina aux cimes neigeuses où trône le vieux Bach, au roc prométhéen qu'escalada Beethoven, aux gigantesques concep-

tions de Wagner, à la sérénité radieuse dans laquelle se nimbe une des plus grandes figures du XIXe siècle : César Franck.

La douleur n'est en effet pas un but, pas un horizon ; elle nivelle, elle élève, elle divinise, mais en son action légitime, elle indique surtout les voies de salut et de régénération; au peuple, par la misère, elle apprit la révolte ; aux forçats de la matière elle apparaît la rédemption; tous enfin elle nous fait rentrer en nous-mêmes et nous connaître. Ce que l'on souffre n'a d'ailleurs en définitive pas d'importance, le résultat importe seul dans l'évolution générale et tout mouvement coûte un effort (1).

On peut faire relativement aux diverses douleurs une bien curieuse observation. La souffrance physique ne produit que le cri, le je ne sais quoi de brutal qui s'échappe de l'individu comme gémit une matière heurtée ; plus la souffrance se subtilise d'abstraction, et plus elle se traduit en manifestations esthétiques. L'homme qui doute, que le problème humain épouvante, celui que l'amour

(1) La terre n'entre pas dans nos querelles d'insectes rageurs, elle ne s'occupe pas plus de nous que des fourmis, la grande travailleuse éternellement à sa besogne.

Il y avait aussi la douleur, le sang, les larmes, tout ce qu'on souffre et tout ce qui révolte..... seulement est-ce qu'on sait ? De même que la gelée qui brûle les moissons, la grêle qui les hache, la foudre qui les verse, sont nécessaires peut-être, il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est-ce que notre malheur pèse dans la grande mécanique des étoiles et du soleil ? (*La Terre*, Emile Zola).

éprouve et dont le cœur saigne, celui qui regrette et pleure l'irrévocable, de quels accents ne seront-ils pas transportés, s'ils laissent leur angoisse prendre une apparence sonore?.......

Est-ce que la musique n'est pas l'expression sublimisée de tous les bruits, les hurlements, les cris divers qui s'échappent de la terre, *ce qui doit en rester*; de tous les efforts humains, de toutes les tentatives, se dégage en effet une synthèse qui conserve des individus, des époques et des faits une note spéciale, une quintessence qui seule subsistera en en donnant l'extrait définitif et seul digne de survivre. — Et c'est une loi inéluctable d'un monde qui veut qu'on ne produise vraiment, d'ailleurs, que « par la douleur qui seule enfante et le temps qui seul mûrit. »

V

Musiques chastes.

En principe, il est certes quelque peu paradoxal d'accoupler ensemble ces deux mots : *Musique* et *chaste*, qui semblent sinon s'exclure, du moins se contredire l'un et l'autre ; peut-être est-ce d'impassibilité qu'est faite surtout la qualité vestalienne, c'est au contraire de mouvement que semble être principalement composée la musique ; il y a dans l'enchaînement des notes, dans la mixtion harmonique des substances sonores, une sorte de perpétuelle union, un je ne sais quoi d'alliage inévitable, dont la formule peut difficilement se concilier avec ce qu'il est conventionnellement entendu que représente et résume le mot : chaste. — L'art en général, d'ailleurs, produit du sentiment supérieur ou exarcerbé, résultat physique ou moral d'excès ou au moins de maxima imaginatifs, œuvre des civilisations développées et sensitivement exaltées, peut-il réellement jamais être considéré comme tel ? On peut,au point de vue brutal, absolument répondre *Non*. — De même, ainsi que le constate Balzac, que les femmes les plus vertueuses ont en elles-mêmes

quelque chose qui n'est jamais chaste, de même tout effet d'art, si l'on en considère les moyens d'action et les réflexes intensifs, garde en son intériorité le je ne sais quoi du geste créateur, avec lequel se sous-entend forcément cette connaissance qui ne s'acquiert que lorsqu'on a mordu les fruits capiteux de l'arbre de la science...

Plus que toute autre expression d'art, la musique obéit à cette règle; non seulement elle est faite de multiplicités enchevêtrées ; non seulement, en son essence, elle semble essentiellement obéir à cette loi générale qui veut que les choses se conçoivent par contact entre elles — le son ne provient-il pas d'une sorte de viol de la matière et l'harmonie consonnante, l'accord parfait ne représente-il pas la rencontre d'éléments, se convenant absolument entre eux — mais de plus et surtout, elle agit sur les entités les plus vibrantes de notre individu, sur le cœur, l'esprit et les sens; et ses subtilités, ses moyens de pénétration intime paraissent bien plus aptes à éveiller les névroses latentes qu'à tout autre résultat. Il ne faut pas perdre de vue que la musique agit toujours à divers degrés, plus ou moins, sur le physique et que du rythme ternaire, qui appelle la pâmoison lente des valses, aux accords précieux, qui exaspèrent nos nervosités, il y a, dans l'effluve des suites sonores, comme un enivrement qui de fleur d'épiderme au plus profond de notre être s'introduit malgré nous et y éveille, y allume cet indéfinissable qui fait que se double pour ainsi

dire notre perceptivité émotive et que l'envoûtement de je ne sais quelle griserie s'en empare et nous domine.

D'autre part, la chasteté n'est-elle pas une forme du silence, et encore d'un silence qui ne serait pas la fatigue des mots, le repos d'un discours achevé, mais celui qui précède le balbutiement des préludes ? n'est-elle pas aussi ce qui a été, alors qu'impollué l'atôme inconscient attendait le souffle générateur, n'est-elle pas, en même temps, ce qui sera plus tard, alors que, son évolution accomplie, le germe s'endormira dans la sérénité des choses accomplies. Chaste, c'est l'inconscience primitive et c'est le sommet final, le décisif des matières absorbées ; l'innocence confine à l'ignare nullité du non initié, comme à la sapience parfaite de qui séraphisa sa substance ; il n'y a que le mot *devenir* qui exclue l'originale pureté, et c'est la honte de la nature et des choses que la décomposition que doit subir tout ce qui a vécu, c'est-à-dire tout ce qui a fait le chemin de la virginité originaire et la limpidité fluidique définitive.

L'action en elle-même donc, ce qui synthétise la vie, n'est pas chaste; pour le rester ici-bas, il faudrait dormir le sommeil éternel des grands rocs altiers, dont le soleil ni l'ouragan ne peuvent altérer le marbre indifférent.

Qu'est-ce alors que les musiques chastes et peut-il en être question? Sera-ce une portée où il n'y aurait que des blanches? sera-ce la chanson de Claudine avant qu'elle n'ait été à l'école de Willy? sera-ce le re-

frain d'Abélard, dans la bouche de Joseph — ce serait peut-être très relatif... Il y a un art, il y a une musique chaste, d'abord parce que, en dehors des subjectivités latentes, au dessus de l'effet immédiat et des réflexes physiques, s'impose un effet idéal dont une fois les impressions matérielles éteintes subsiste seul le prestige, il y a une musique chaste surtout, parce que, quels que soient les matériaux humains utilisés, ce qu'a pensé le créateur s'obtient évidemment.

Ce qui rend une musique exagérément émotionnelle, érotique ou perverse, c'est encore bien plus ce qu'y adjoint notre imagination, (ce qu'elles appellent et provoquent d'ailleurs) que ce qui y réside effectivement et les compositions d'Augusta Holmès, de Massenet, pour citer les deux dépravés de la mélodie, sont bien plus du domaine vicieux, par ce qu'elles indiquent, par ce qu'elles tendent à provoquer, par le moment qu'elles reflètent chez leurs auteurs, que par ce qui en constitue réellement la matière ; on serait donc quelque peu tenté de classer d'abord parmi les musiques chastes celles qui se prêtent le moins à être complétées imaginativement, celles, en un mot, auxquelles il y a le moins à ajouter et qui, exprimant un sentiment, commentant un personnage, le réussissent avec le moins d'effets extérieurs et de moyens matériels.

Les artistes qui se sont élevés au dessus des ambiances courantes, qui ont plutôt contemplé les choses que les hommes et médité ce qui est, ce qui

sera, ce qui pourrait être, que curieusement regardé nos petits côtés, nos vilaines passions et nos sales histoires, ont fait effectivement œuvre chaste si l'on discute d'un peu haut.

Tous les musiciens de la nature, la plupart des musiciens philosophes, penseurs que le sentiment sublima, quelques musiciens religieux, (quelques seulement, parce que, parmi les religieux, il y a les dévots et entre le boudoir de la Traviata et le confessionnal de Charles Gounod il n'y a que la différence du décor), peuvent être classés sous cette épithète... il y a en plus quelques types poétiques, quelques fictions, quelques drames légendaires propres à appeler un commentaire de cette sorte ; une des œuvres les plus colossales du XIX[e] siècle : L'Anneau du Nibelung est, malgré toutes les violences passionnées, toutes les expositions caractéristiques de désir vital et de splendeur effervescente, une œuvre chaste : en effet qu'est-ce que l'Anneau du Nibelung, sinon une sorte d'histoire morale de l'humanité symboliquement exprimée ? Tous les amoureux, tous les agissants de la force y circulent pour ainsi dire indépendamment d'eux-mêmes ; Siegmund et Sieglinde, Siegfried et Brunehild, Gutrune plus tard, accomplissent, somme toute, simplement les destinées ; lorsque Wotan s'exclame : « Toute chose suit sa loi, les lois nul ne les change » il excuse somme toute les débordements apparents des personnages qui nous intéressent ; l'amour dans la Valkyrie, mais c'est la chanson du printemps, mais c'est la jeunesse

en fleur, sêve, virilité, enthousiasme, tout ce qu'aux avrils tumultueux fait naître l'inconsciente nature ; Siegfried et Brunehild, mais ce sont l'instinct et le tempérament s'épanouissant librement, chastes somme toute, malgré leur frénésie charnelle, parce qu'ils s'élèvent au dessus des lois et sont l'exaltation irréfléchie d'éléments primordiaux.

Ce sont eux qui nous impressionnent le plus, parce qu'ils sont les héros sympathiques de l'ouvrage, mais de l'ensemble ils n'apparaissent que les instruments fatidiques d'une action inévitable. L'amour, malgré l'immense place qu'il y tient, le drame particulier qu'il réalise, y est en réalité surtout constaté et c'est en définitive l'élément terrestre, ses tableaux, avec toute sa philosophie, ses drames, sa fatalité invincible, qui nous est présenté et qui obtient ce qu'on pourrait appeler en réalité : l'épopée de la nature.

Il serait évidemment paradoxal de classer musicien chaste celui qui symphonisa le Venusberg et put concevoir Tristan, mais les grands charnels sont aussi les grands désabusés ; et malgré la sensualité formidable de sa lyre, malgré tout ce qui fait de Wagner un des plus exceptionnels passionnés de l'histoire de l'art, ce qui se dégage de l'œuvre Wagnérienne, ce n'est pas une apologie de la chair, ce n'est pas un panégyrique de la tendresse et de la sentimentalité ; c'est celui du renoncement ; l'amour c'est le triomphe de la mort, et c'est la pureté sidérale d'Elisabeth qui, du rameau desséché, fera re-

fleurir les branches, comme c'est Kundry, vaincue par Parsifal, qui rachètera Isolde en holocauste au Saint-Graal. Ici-bas, l'inconsistance de ce qui n'est pas encore aspire au devenir et ce qui existe tend au non-être ; la chanson de la chair est rachetée par l'hymne funéraire et c'est la splendeur de la chute que de rendre possibles les rédemptions.

Nous pouvons prendre comme types de musiques chastes les conceptions luthériennes des musiciens de la réforme, toutes les admirables cantates, les oratorios de celui qui résuma matériellement la substance même de la musique, Bach « le glacier immortel ». (1)

Haendel, le chevalier héroïque, Haydn, synthèse de la naïveté champêtre, génie agreste sans violence, ni tumulte, mais dans lequel se résume toute la paix des horizons sans nuages et des cœurs sans fiel ; Mozart, que la langueur italienne charma quelque peu, mais qui, à travers passionettes et idylles, resta simple et adolescent, un sourire de Chérubin, esquissé par Raphaël ; la symphonie pastorale, un des plus beaux tableaux naturels humainement réalisés, certaines pages de Schubert, émotionnel et impulsif, mais essentiellement jeune et sincère, et dont les larmes atténuent les soupirs trop lascifs ou les plaintes trop tendres ; au XIX[e] siècle, le grand chaste de la musique aura cependant été César Franck, le seul musicien catholique peut-être en dehors des litur-

(1) Le mot est de Vincent d'Indy.

gistes, que les boucles blondes de Marie-Madeleine n'aient pas ensorcelé, et qui n'ait pas excité sa chanterelle devant l'image de sainte Thérèse. César Franck, une des plus nobles figures de l'histoire contemporaine musicale, et devant lequel les hâbleurs se sentent malgré eux obligés de ployer les genoux ; César Franck, le poète sublime des Béatitudes et de la Rédemption, César Franck qui a chanté comme personne, dans notre vallée boueuse, la mélodie sereine des spiritualités pacifiées, quelque chose comme la note suprême de l'humanité défaillante, percevant sur son douloureux calvaire la parabole d'espérance et de résignation. Il convient de saluer également ici Louis Lacombe, qui eut le stoïcisme des désabusés des circonstances, le calme des réfléchis passifs, et dont l'œuvre discrète et en quelque sorte intime garde un reflet d'étoile en sa limpide réserve. Parmi les vivants, Vincent d'Indy monopolise essentiellement cette qualité ; du camp de Wallenstein jusqu'à son lumineux héros Fervaal, il est le pur incorruptible que ne déshonora jamais la moindre concession, comme ne s'altéra jamais d'un souffle délétère l'idéal vaillamment poursuivi, en dignité de sentiment et de pensée.

De cette rapide exposition, se dégage peut-être donc le raisonnement suivant. En dehors du conventionnel du mot chaste, qui prête à sourire quand on l'exprime vulgairement, existe une vertu, une pureté souveraine, celle qui met le cœur et la pensée au-dessus du trafic courant, l'art au dessus de la règle

et de la convention ; la morale au dessus de la tradition, la justice plus haut que la loi, et c'est ainsi que des choses hideuses, des matières et des espèces de tout le grouillement odieux, dont nos luttes, nos efforts, nos clameurs donnent le spectacle, de la honte et des boues dont nous sommes nés et où nous nous enlizons, s'élève cependant de la beauté définitive ; comme du bûcher où s'entasse l'amoncellement des débris s'élance la flamme sacrée, vierge comme Tanit et bèlle comme le soleil ; ce qui doit être chaste, ce n'est au fond pas ce que nous sommes, c'est ce que nous faisons, l'homme n'est rien, l'œuvre seule compte, et quel que soit le tableau qu'il illumine, la figure qu'il enchante, le rayon est toujours pur puisqu'il est de la lumière.

VI

Musique : Philosophie

Si, en principe, les artistes et les philosophes nous apparaissent comme des caractères et des tempéraments essentiellement différents, si, par leur nature et leur personnalité, nuls ne sont plus étrangers, les uns aux autres, que les nerveux desservants des muses et les sages de la réflexion ; il n'en est pas moins vrai qu'il y a entre l'art et la philosophie comme un rapport secret, comme une convergence d'idéal qui en rapprochent les influences et en adjoignent les champs d'action. L'art, somme toute, tend à réaliser matériellement ce que la philosophie aspire à obtenir dans le domaine moral, et si le sentiment d'art et la puissance réfléchie se rencontrent et s'allient difficilement en un même organisme, c'est qu'il y a forcément toujours combat entre le rêve et l'action, entre la chair et l'esprit. Peut-être, en effet, ceux qui réfléchissent trop, ceux qui analysent trop succinctement, ne créent-ils pas ! Il y a dans la production inspirée comme un geste immédiat, comme un éclat spontané, auxquels semblent réfractaires ceux qui s'absorbent trop en eux-mêmes, et qui ap-

profondissent trop les choses. En fait, somme toute, on ne crée, *on n'imagine* que dans l'illusion, et la réflexion, en déchirant les voiles, en présentant ce qui nous apparaît comme réalité, enlève à l'image l'apparence qui en est le charme et l'attraction. Un artiste, c'est un homme qui cherche à réussir en fait ce qu'il entrevoit en théorie ; c'est un être qui cherche à faire bénéficier ses semblables d'une abstraction de beauté, dont il croit saisir le secret ; un philosophe, c'est un contemplateur qui voudrait une harmonie morale, c'est un résigné qui voudrait que l'univers s'unit dans une platonique obéissance de ses lois d'évolution, dans une sorte d'attente de l'inévitable; ce qui fait l'artiste c'est l'espoir, c'est l'enthousiasme, c'est l'irréel dont il communie ; ce qui fait le philosophe , c'est la sérénité, la pondération, le calme avec lequel il envisage le problème et considère les effets et les causes. L'un n'aspire qu'à vibrer, qu'à s'émouvoir ; l'autre cherche à lire le verso de la page, à déchiffrer l'hiéroglyphe qui se présente, et si souvent ils regardent le même tableau, l'un c'est pour le reproduire, l'autre pour le décomposer.

Et cependant c'est de l'union de ces deux extrêmes que s'obtiendraient les meilleurs résultats ; et les œuvres les plus grandes ne sont-elles pas celles où l'inspiration créatrice eut la pensée comme tutrice et comme adjuvant? L'art, la musique surtout, a toujours préoccupé les philosophes ; au temps où elle n'existait qu'à l'état embryonnaire et pour ainsi dire monodique, les législateurs ,craignant ses effets, en

réglementaient l'usage, et cependant que mathématiciens, physiciens et astrologues découvraient ses lois, déterminaient ses principes et retrouvaient ses origines et ses fondements dans la sonorité des sphères et l'harmonie des éléments, d'autres cherchaient déjà à en utiliser les applications, dans un sens moral et dans une idée sociale ; en général d'ailleurs et de tout temps, la musique fit sur les philosophes une impression profonde, ils sentaient en elle comme une révélation, comme un je ne sais quoi d'inexplicable, elle les appelait comme un mystère merveilleux ; de l'ensemble des arts, c'est d'ailleurs surtout la musique qui a préoccupé les philosophes ; si Taine, dans sa *philosophie de l'art*, s'est surtout préoccupé de peinture, il n'en est pas moins vrai que les penseurs modernes les plus profonds, de même que les sages de l'antiquité, ont presque tous dit leur mot à son sujet et qu'il est presque impossible de raisonner sérieusement musique aujourd'hui, sans invoquer les arguments de Schopenhauer, de Carlyle ou de Nietzche.

Si, parmi les artistes, il est une catégorie qui doit plus que les autres attirer la philosophie, c'est certes celle des musiciens. — Initialement et jadis, l'artiste peintre, l'artiste compositeur étaient moralement à peu près au même point ; ils étaient l'un et l'autre avant tout des artistes, c'est-à-dire des instinctifs et des inspirés ; l'un reproduisait ce que la chimère de ses yeux lui faisait apparaître ; l'autre chantait ce que lui disait la nature, les êtres et les sens, ou ce dont l'émotionnait la prière ou la foi.

Et c'étaient d'un côté les Raphaël et de l'autre les Palestrina, dont l'expression comme l'âme avaient quelque chose de vierge, étaient comme un reflet du ciel d'Italie, dont ils évoquaient la douceur et rappelaient la pureté. — Mais lorsqu'avec les époques modernes l'expression lyrique s'humanisa, tandis que l'art musical se symphonisait, le compositeur dut à la fois s'élever et descendre ; sa voix perdit les accents angéliques qui résonnaient éthérés, sous les voûtes vaticanes, les sons humains oublièrent le timbre céleste que Palestrina, Allegri et quelques autres surent si bien faire vibrer et dont Mozart posséda le dernier le secret, et le musicien ne chanta plus, avec la sublime inconscience des époques crédules, il mit sa lyre au diapason des souffrances et des cris de la masse, et ce fut le porte-voix d'un ici-bas d'angoisses, d'espérance et de doute, vers un au delà d'irréel, de mystère et de crainte.

Le musicien se transforma alors ; ce ne fut plus seulement le reflet de nos sentiments et de nos sensations ; ce ne fut plus seulement l'expressif et le mélodiste ; ce fut aussi le commentateur ; à la verve vocale s'adjoignit la richesse et la variété orchestrale ; à la douceur, à l'agrément de chanter, se greffa la nécessité de parler juste et de dire bien ; l'éclat de la note se doubla de la vigueur de l'accent, le musicien qui fut artiste lorsqu'adolescent devint philosophe avec la maturité et nous eûmes la symphonie, puis le drame : Beethoven et Richard Wagner.

Si l'on veut étudier les musiciens philosophes,

ce n'est guère qu'avec le XIXe siècle, que l'on peut commencer et Beethoven en sera, à la fois, le premier et un des plus grands exemples. Avec Beethoven en effet finit le principe de l'art pour l'art ; la musique devient un moyen de communication entre les intimités morales des individus, et toutes les conceptions sublimes, tous les rêves, toutes les révoltes, toutes les observations du titan se résument dans les pages sonores, dont il fait comme un livre d'humanité, comme un résumé de l'histoire de l'âme et du cœur des hommes. La philosophie de Beethoven est celle de tout le siècle qu'il domine, l'*incertitude* ; avec lui nous chantons la beauté de la nature, la splendeur des horizons célestes, la joie qu'il peut y avoir d'exister mais comme dans notre cervelle ; germe toujours une arrière-pensée, comme dans nos cœurs naît un arrière sentiment, ainsi se doublent ses exposés sonores de plaintes, de regrets, d'arrêts intérieurs, qui sont quelque chose comme la représentation des états d'âme qu'il devine et qu'il prévoit et dont dans ses merveilleux quatuors et dans ses symphonies il nous présente et nous traduit l'éternelle tragédie. L'œuvre symphonique de Beethoven, c'est en réalité et plus que bien des syntaxes consacrées de la pensée de la pensée musicalisée, il est vrai, mais où se combine tout ce que peut obtenir la réflexion et réaliser l'intelligence.

L'art avec Beethoven prend un rôle de métier supérieur, quant à ce qui en concerne la partie matérielle et exécution, et c'est ainsi que ses pages valent

surtout pour ce qu'elles disent, autant que par la façon dont elles disent, et il ne s'agit avec lui de beaux développements harmoniques, de trouvailles musicales qu'en dernier lieu ; le discours qu'il nous fait est splendide, mais c'est le fond surtout, la thèse développée qui en sont la grandeur, non seulement le génie descriptif qu'il nous fait admirer. Beethoven c'est, en définitive, la musique de la réalité, dont il déchire le nuage et dissèque l'apparence, c'est la pensée révélant le cœur, l'âme et les sens, dans l'idéal désabusé, des humains de notre heure, dont il représente et expose, comme ne le pourrait faire rien autre, le destin hasardeux et la fatalité originelle.

Après Beethoven, toute l'école musicale allemande s'imprégna plus ou moins de philosophie contemplative ; ce fut d'abord avec Schubert, la tristesse byronnienne ; avec Weber, le délire romantique ; avec Schumann, la terreur du « nihil » qu'avait prononcé Schopenhauer, et dont le cerveau exalté de l'auteur de Manfred se dramatisait l'épouvante.

Richard Wagner enfin fut lui le réel musicien philosophe et le philosophe musicien. — Avec lui, ce n'est plus en effet la philosophie naturelle d'un être supérieur, dont la réflexion et les contemplations se musicalisent comme c'est le cas chez Beethoven, c'est le doctrinaire qui apparaît. Richard Wagner philosophe a de tout en lui, c'est un apôtre d'art, autant qu'un semeur d'idées, c'est un moralisateur, un novateur et un poète ; il s'inquiète de toute ma-

tière et de toutes questions, religion, poésie, littérature, tout lui semble se rattacher par les fils d'or de la cervelle humaine et par les résultats émotifs qui en résultent, et musicien de théâtre, il met dans une épopée lyrique tout un problème moral, ou toute une formule sociale, il évolue de Kant, Feuerbach, Hegel, Schopenhauer, aux principes bibliques du fondateur du Christianisme ; il embrasse l'ensemble des méditations du passé, il est tour à tour le romantique légendaire de Lohengrin et de Tannhauser, le fataliste terrien de l'Anneau du Nibelung, le sensuel pessimiste de Tristan, l'ironiste des Maîtres-chanteurs, le mystique de Parsifal........ il y a dans sa nature bataille entre le sentiment d'art, la pensée philosophique et l'esprit idéaliste.

Les diverses représentations qu'il se fait des choses et des éléments se succèdent à sa vue et il s'en fait quelque peu lui-même la critique, et selon son propre principe : « La condensation est l'œuvre propre de l'intelligence créatrice » il condense en images plastiques ; il absorbe par quintessence tout ce qui lui semble profitable, de tout ce qu'il perçoit.

C'est pourquoi, comme le constate Chamberlain, les écrits de Wagner ne peuvent se ranger dans aucune catégorie connue, « l'artiste les trouve trop philosophiques, le philosophe trop artistiques ; l'historien ne comprenant pas que les vues d'un grand poète sont des faits condensés les dédaigne, comme de vaines rêveries ; le rêveur, formé à l'école de l'esthétique, recule effrayé devant l'énergique

vouloir du révolutionnaire, qui, loin de réclamer *l'art pour les artistes*, y voit au contraire *un levier destiné à transformer le monde* ».

Et c'est pourtant par cette généralisation de sa pensée et de son observation que Richard Wagner a résolu la tâche de sa vie ; car s'il est vrai qu'il a germanisé la formule du drame lyrique, il n'en faut pas moins constater qu'ainsi que Beethoven *humanisa* la musique, lui l'*universalisa*, qu'il en montra la possibilité, la nécessité d'être la langue de tout et de tous ; et si, comme toutes les choses d'ici-bas, son œuvre arrive partiellement à vieillir, il n'en restera pas moins le grand éducateur musical, car il n'a pas seulement été l'admirable artiste allemand, il est devenu surtout le philosophe universel, par lequel se résoudront en formules d'art et en réalisations de beauté, non seulement les gestes plastiques ou les sentiments aiguisés, mais les idées et les réflexions harmonisant leurs envolées, tout en s'extériorisant.

Entre l'artiste et le philosophe existe en principe l'abîme qu'il y a entre la pensée et la forme ; ce sera peut-être la tâche de la musique d'en unifier le terrain d'entente et d'en développer le champ d'action

---

IDÉALISME ET RÉALISME MUSICAL

Ce que nous entendons pratiquement et généralement par idéalisme et réalisme peut-il réellement se manifester en musique, et n'est-ce pas plutôt par une sorte d'abus du vocabulaire, par une fausse interprétation de ces termes même qu'il en est surtout question ? C'est ce qu'il importe peut-être en principe avant tout d'examiner. — Si nous demandons en effet à la philosophie : Qu'est-ce que l'idéalisme, qu'est-ce que le réalisme ; nous trouverons immédiatement une définition de ces deux doctrines ; nous saurons de suite que l'idéalisme considère l'idée comme principe de la connaissance, et souvent même comme principe de l'être même tout à la fois ; d'autre part, il nous sera affirmé en thèse contraire que rien n'existe au-delà des limites de la pure expérience.

Notre raisonnement fera alors le reste, essayant, suivant sa logique propre, de choisir entre ces deux grandes tendances de l'esprit humain, et nous ap-

pliquerons notre morale à vivre et à concevoir selon notre pensée et ce principe, c'est-à-dire que notre existence spirituelle, nos écrits et nos actes correspondront à l'idée que nous nous serons faite de ce problème philosophique ; mais l'artiste, le musicien surtout, sera-t-il dans le même cas et peut-on dire d'un compositeur qu'il est idéaliste ou réaliste, autrement qu'en employant ces termes dans leur apparence superficielle et dans la signification que leur prête le langage populaire ? — La réponse n'est peut-être pas très aisée. — Toute doctrine, toute opinion philosophique a pour base initiale la réflexion ; il est impossible, en effet, d'émettre un jugement de principe sans avoir au préalable, à un certain degré, fait acte de penseur, sans avoir fait ce calcul des probabilités qui nous mène à telle ou telle déduction.

Or, qu'est-ce qu'un compositeur, sinon en principe un sujet instinctif, ayant un besoin d'exprimer au dehors une sorte de fièvre latente dont il s'échauffe plus ou moins ? Et qu'est-ce que l'inspiration, sinon une excitation, une irritabilité involontaire des méninges créateurs ? Et le musicien, s'il existe à la pensée et au raisonnement en tant qu'individu, n'obéit-t-il pas avant tout cependant, en tant que créateur sonore, à quelque chose d'inconscient, dont on peut analyser les résultats, mais dont les raisons même échappent à l'entendement. L'âme de l'individu et l'âme de l'artiste vivent quelquefois sans se connaître ; et il semble chez le musicien absolu qu'il y ait entre l'aspiration humaine, qu'il représente, et

son âme d'artiste communion plus directe qu'entre les deux parties essentielles de son individualisme créateur et de sa personne même.

En principe d'ailleurs, la musique est-elle un art réaliste ou purement idéal ? Je crois que l'on pourrait résoudre le problème de la manière suivante ; si nous prenons la musique en tant que matière première, en tant qu'architecture sonore, nous serons quelque peu forcés de voir en elle quelque chose comme l'essence même de la matérialité, puisque sa base, sa trame essentielle, les organismes qui la composent, toute sa partie théorique et pratique dérivent du chiffre, puisque, en définitive, il ne peut exister de musique en dehors des lois initiales des mathématiques, puisqu'il existe une logique et une loi fondamentale immuables de l'acoustique et de la vibration des surfaces.

Si, en deuxième examen, nous étudions la musique dans son action, dans ce qu'elle obtient, dans les moyens qu'elle fait agir pour obtenir le but d'émotion qu'elle doit donner, elle nous apparaîtra encore dans ses manifestations matérielles. L'action de la musique est, en effet, essentiellement physiologique ; avant de nous animer du je ne sais quoi qui transfigure nos sentiments, avant de réaliser en notre âme une cristallisation qui nous soulève d'émotion tendre, ou d'oppression douloureuse, elle exalte nos nerfs, elle déchire ou flatte le tympan, elle fait passer dans l'organisme humain comme un frisson de volupté et semble vouloir commencer par s'emparer du physique afin de

mieux pénétrer notre spiritualité ; alors que la peinture et les arts plastiques n'agissent sur nous que si nous y mettons une certaine bonne volonté, que si nous nous donnons la peine de leur prêter attention, que si nous venons pour ainsi dire de nous-mêmes, à eux ; la musique, elle, nous surprend quelque peu sournoisement, elle vient subrepticement s'introduire dans notre intimité, provoquer notre sentimentalité, aiguiser nos sensations.

Par le rythme, cette loi initiale du mouvement, elle impose à la chorégraphie de nos gestes ce que j'appellerai une métrique violente, dont les pas redoublés, les marches et sonneries militaires, la valse et en général tous les mouvements de danse nous donnent les plus immédiats exemples.

Si continuant nos observations, nous envisageons en troisième lieu la musique quant à ses effets, quant à ce qu'il résulte de l'effort qu'elle représente, rien alors ne sera plus indéfini, rien ne rentrera mieux dans l'ordre des forces abstraites, dans la théorie idéaliste, auxquels les résultats d'art, en général d'ailleurs, appartiennent le plus souvent.

Une fois en effet que la musique a agi en nous et qu'au-delà de l'influence physique a résulté un effet moral, il y a en nous quelque chose de changé, ce ne sont pas seulement des figures qui défilent devant notre vision, des souvenirs qui réapparaissent ou de vagues chimères qui se multiplient dans notre esprit ; bien plus, il semble aussi que se raffine l'essence même des sentiments dont nous vibrons ;

il semble qu'il n'y a non seulement paroxysme émotionnel, élévation de notre calorique vital, excitation de notre perceptivité, mais que les sentiments en eux-mêmes, dont il nous est donné de vibrer, se splendient et s'accentuent d'une part ou d'une autre.

La tristesse, l'amour, la haine, toutes les grandes manifestations de l'âme humaine prennent immédiatement de l'emphase et de la complexion; le *je t'aime*, auquel l'affirmation de la parole donne seulement l'accentuation du sentiment éprouvé, et qui existe beaucoup plus en ce qu'il signifie qu'en ce qu'on y entend, il prend avec la musique immédiatement une intention définie ; les sonorités qui le commentent tout en l'exprimant indiquent spontanément tout le thème passionnel, tout ce qu'il y réside de convaincu, de sincère ou seulement de gracieux et d'enveloppant.

Le proverbe, c'est le ton qui fait la chanson, serait encore plus vrai si l'on disait : c'est le ton qui fait la parole. C'est donc par ses rapports avec ce qui existe en l'être humain de plus immatériel (de plus matériellement inconnu plutôt), que la musique se représente idéalement le mieux à nous, et c'est parce qu'elle apparaît quelque chose comme l'adjuvant le plus caractérisé des grands moteurs de l'expression humaine, la douleur, la tendresse, la joie; parce qu'elle semble instinctivement appelée par tout paroxysme émotionnel, par tout ce qui dépassant la grossièreté de l'enveloppe, l'imprécis du mot, la brutalité du geste, cherche dans une

expression supérieure quelque chose qui retrace cet indécis, qui n'a peut-être pas de nom, qui est de l'indéfinissable et dont c'est le secret de la musique de pouvoir nous évoquer le mystère.

A ces points de vue et dans ces conditions-là, la musique est idéale au même titre que tout ce qui s'exhale d'une poitrine humaine haletante, que tout ce qui voudrait s'échapper d'un cœur qu'a gonflé un sentiment profondément vécu.

Si cependant nous fouillons le plus possible la question et l'analysons de plus près, si nous nous demandons, qu'il s'agisse d'amour, de douleur ou de tout autre sentiment, de tout autre état d'âme, comment et pourquoi la musique s'y rattache, de quelle manière elle tient à l'essence même de ces agents d'émotion, nous constaterons que de la souffrance, de la tendresse, de tout ce qui agite le cœur humain et dont elle se fait l'interprète convaincante, elle effleure et nous fait goûter malgré nous, presque malgré elle peut-être, le côté voluptueux. Impressionnez-vous des musiques les plus austères, de celles qui nous présentent le tableau le plus grave ou le plus redoutable de nos sentiments, ou de nos moments émotionnels ; revivez Palestrina, les quatuors vocaux, musique immatérielle s'il en fut, prenez César Franck, de tous les modernes le plus calme et le plus sagement pondéré : dans l'enchevêtrement des voix, dans la limpidité tonale, chez le premier, dans le timbre des sons, dans la fluidité mélodique chez le second, vous trouverez comme un effleurement ; il y a

en général, dans le son qui frappe notre oreille et qui interroge et provoque notre émotionalité, comme un frôlement, comme un je ne sais quoi de caresse qui, à toute occasion et pour tous les sujets, actionne la note vaguement sensible qu'il y a dans toute impression. Qu'il s'agisse, avec Beethoven, des plus magnifiques envolées de ses andantes symphoniques, qu'il s'agisse de Richard Wagner avec Parsifal, il en est plus ou moins de même.

Nous éprouvons évidemment un choc principal d'anxiété ou de stupeur, de sérénité ou d'élévation ; nous voyons évidemment les grandes lignes du drame, mais comme en-dessous, sans nous en rendre compte peut-être, nous goûtons un indéfini voluptueux, ce quelque chose des gens qui souffrent quand ils arrivent à pleurer abondamment ; il y a la satisfaction du soupir qui suit l'oppression ; c'est certainement en musique que se révèle le plus merveilleusement et le plus éloquemment la volupté de la douleur et l'enivrement des larmes et c'est par cela qu'elle donne de ce qui fait notre existence, de ce qui régit les événements, de ce qui est l'âme, de l'inconnu latent qui dirige les forces ambiantes, de l'idéal en un mot dont vit et se continue le grand tout, la représentation et l'impression la plus magistrale, la plus pittoresque, la plus adéquate et la plus élevée.

Réaliste donc par ses procédés, par sa nature organique, par tout ce qui est en elle de mesure, de temps, de logique du chiffre qui soumet ses essors

aux rigueurs algébriques, par son influence physiologique et nerveuse, la musique est idéaliste par ses effets spirituels, par la transfiguration qu'elle donne des divers sentiments humains, par la puissance psychique surtout grâce à laquelle elle pénètre dans l'intimité individuelle, par ce je ne sais quoi enfin qui a fait dire à plusieurs philosophes que rien ne donne plus qu'elle l'idée et l'image de l'âme humaine. — Ce qui est le plus caractéristique d'ailleurs à ce sujet, et ce qu'il faut surtout déduire de ces considérations, c'est qu'en musique il semble y avoir tendance à harmoniser les deux principes, il semble y avoir comme une juxtaposition symbolique de la réalité et du rêve ; y a-t-il, en effet, quelque chose de plus positif, de plus fatal que le son qui naît invariablement de l'effleurement, de la vibration d'une substance, et que rien ne peut retenir, le son qui porte en lui la fatalité du temps et le mystère de l'espace. Y a-t-il, à la fois aussi, quelque chose de plus intangible, de plus éthéré, de plus vague à l'âme que ce même son, qui semble révéler comme l'au-delà des choses d'où il s'échappe ; le fait que d'un morceau de bois, que d'un bout de roseau s'arrache comme une plainte, lorsqu'un choc ou un souffle en réveille les forces latentes, n'est-ce pas comme la note d'un irrévélé, d'un insondable qui se cache aussi bien dans la fibre des matières que dans la trame de nos individualités, n'est-ce pas la preuve, enfin, que le grand œuvre humain n'est point fait que de poussières...

Idéaliste, la musique l'est aussi, parce qu'il se con-

somme en elle, selon l'heureuse expression de Camille Bellaigue, le partage et comme la transaction nécessaire entre le double besoin et la double nature de l'humanité ; parce que, plus que toute autre chose, elle pose l'interrogation formidable, l'unique et essentiel problème, celui de la matière et celui de l'esprit.

En dehors de cette expression générale, en dehors de ce principe fondamental, peut-on ' dans l'ordre relatif d'œuvres particulières, parler de réalisme et d'idéalisme musical ; c'est-à-dire peut-on voir dans telle page d'orchestre, dans tel fragment symphonique, dans telle mélodie, une manifestation effective vers l'une des deux tendances ?

En fait oui, en résultat presque pas.

On peut catégoriser certes musique matérielle, celle qui agit sur le mouvement plutôt que sur l'intériorité, celle par laquelle on marchera en mesure ou l'on dansera avec entrain ; et encore même lorsque la musique ne souligne que le geste, même lorsqu'elle ne ponctue qu'une manifestation plastique, ne dépasse-t-elle pas l'indication chorégraphique, ne rayonne-t-elle pas au delà du cadre, ne fait-elle pas deviner sous le masque du mime et la grimace du pierrot quelque chose qui s'élève au dessus de leurs ébats, au-dessus de leur agitation. Dans la cascade du rire, dans le blasphème du couplet bachique ou grivois, la musique, même outragée, sait encore mettre comme un rappel de rêve, comme un débris d'étincelle. *Réaliste* ainsi peut être surtout dénom-

mée la musique imitative, celle qui cherche à reproduire le décor sonore plutôt que l'expression intérieure de la nature, celle qui veut peindre, reproduire plutòt que créer ; mais la symphonie pastorale, mais les premières pages du premier acte de Guillaume Tell, mais le *Requiem* de Berlioz sont-ce seulement des compositions réalistes, et peut-on dire de Beethoven et de Berlioz qu'ils sont souvent des positifs de la musique ? Incontestablement *non*. Une musique qui serait *seulement* imitative serait *seule* réaliste, mais le premier *seulement* est impossible. La pastorale, ce n'est pas exclusivement un paysage représenté sous ses divers moments et ses divers horizons, c'est surtout un commentaire de la nature dans ses affinités avec le cœur de l'homme et l'orage qui la trouble est aussi bien l'ouragan qui désole la radieuse campagne, que ce dont frémit l'âme humaine dans ses moments d'épouvante ; il en est de même, à des degrés différents, des principaux exemples que l'on pourrait citer... Invariablement donc nous tournons dans le même cercle ; la réalité de la musique conduit vers l'idéal de l'expression et de la pensée, et ce sont d'une part des moyens et des procédés ultra-positifs donnant d'une autre des maxima d'idéalité.

Il est donc superflu d'essayer de classer les figures musicales historiques de l'histoire sous l'égide de ces deux grands mots et de parler des réalistes et des idéalistes de la musique ; presque tous appartiendraient plus ou moins aux deux catégories ; mais

s'il devait s'imposer une classification de ce genre à tout prix, en constatant que les uns négligèrent les effets physiques et les bénéfices immédiats de l'art musical, pour s'attacher à magnifier leurs accents et à donner sous la forme sonore ce qu'ils croyaient *vrai* et ce qu'ils trouvaient *beau*; que d'autres s'attardèrent aux détails de la forme musicale, aux satisfactions d'instincts qu'elle donne, à ses apparences ; qu'ils s'écoutèrent chanter en un mot et s'abandonnèrent à charmer les oreilles plutôt qu'à convaincre les mentalités, nous mettrons les seconds, c'est-à-dire tous les musiciens de théâtre parmi les réalistes, et parmi les idéalistes tous les autres ; nous ferons cependant une exception pour Richard Wagner, quoiqu'il n'ait fait que du drame, parce que philosophe ; ayant subi les plus diverses influences et médité les plus divers systèmes, ayant été apparemment du moins le réaliste le plus effréné avec Tristan et Yseult, il voulut conclure l'évolution de sa pensée arrivée à pleine maturité, préciser sa forme musicale arrivée à la perfection sur cet évangile dramatisé, *Parsifal*, où il résume l'action, le problème et le devoir d'ici-bas, dans le mot sacré : *dienèn*, servir, cependant qu'en morale spirituelle, il fait résonner à nos cœurs l'harmonie de l'éternel amour dans l'éternelle charité...

Au déclin du XIXe siècle, qui fut celui de la force et du rationalisme pratique, tandis qu'une humanité vieillissante semble vouloir chercher dans la jouissance physique et l'immédiate satisfaction de quoi

endormir la névrose qui la consume ; c'est heureusement au génie de la musique qu'il appartint de clamer à travers le vieux monde, qu'en l'au delà de lumière d'un idéal inaccessible, réside exclusivement de quoi percer nos ténèbres et réchauffer notre enthousiasme. Musique, que me veux-tu ? disait Fontenelle. Ce qu'elle nous veut ; élargir notre horizon ; nous donner la sensation de ce qui n'est pas à la réalité, tout en étant à l'existence, dire l'éternité aux passants que nous sommes, évoquer quelque chose peut-être du lendemain astral où se réveilleront nos âmes, quand la corporalité ne les emprisonnera plus comme la matière emprisonne le son.

Concluons donc que la musique étant l'écho de l'infini est la figure même, non seulement de l'art dans ses plus subtiles et transcendantes aspirations, non seulement l'envolée du soupir de l'être, mais un peu de cet au-delà, un peu de l'idéal en lui-même. On souffre, on aime, donc on chante, et cette mélodie intime qui semble s'échapper de la nature s'apaisant, à l'heure crépusculaire où s'ensanglantent les couchants, n'est-ce pas comme de l'idéal qui monte vers la première étoile ? N'est-ce pas comme l'hymne de paix de l'Angelus vespéral, qui, tandis que tout s'endort dans le linceul du tiède brouillard, dit aux souffrants et aux vaincus ce dont tressaille la musique à travers l'éternité.

« Bienheureux ceux qui pleurent, puisqu'ils seront consolés. »

LE COMPOSITEUR.

Deux moyens essentiels d'extérioriser au dehors les multiples épisodes et les principaux événements du drame humain s'offrent à l'observateur. Il peut commenter, analyser et déduire, donc faire acte de psychologue, ou simplement représenter, décrire ou extérioriser de l'imagination, c'est-à-dire faire œuvre de peintre.

Parmi les premiers, nous aurons tous ceux qui approfondissent et vibrent, parmi les seconds, tous ceux qui regardent et qui s'intéressent.

Souvent, en une nature, se réuniront les deux privilèges ; celui de sentir et celui de dépeindre, et pour peu qu'à cela se joigne un tempérament expressif et une certaine nervosité émotionnelle s'assimilant les vibrations des organismes et des éléments, nous aurons un créateur musical.

Qu'est-ce en réalité qu'un compositeur ? Est-ce simplement, comme le voudraient les 3/4 des entrepreneurs de spectacles et hélas une bonne moitié du

public, un spirituel lyrique qui possède le don mélodique, la faconde improvisatrice, comme d'autres ont la phrase riche, le bon mot ou l'heureux à-propos et qui s'en sert pour enjoliver et broder d'agréments sonores des romans, des feuilletons ou des contes intéressants ? Est-ce plutôt, comme l'affirment certains penseurs, un enregistreur des cris de son époque ou de son entourage, qui adapte à la généralité des situations commentées et exposées le sentiment personnel qui l'anime, combiné avec ceux que ses héros doivent ressentir ? Est-ce enfin l'écho involontaire des émotions latentes, des collectivités qu'il représente, ou bien son rôle mystérieux et évangélique est-il, comme le veut Richard Wagner, de coordonner en lui-même tout ce qui fait l'artiste, le poète et l'éducateur pour élever l'humanité et lui enseigner une religion de beauté à peu près selon le programme des anciens grecs et l'idéal des rêveurs.

Un musicien, en réalité, c'est un peu de tout cela. En effet, par le talent matériel obtenu par l'étude et l'exercice du côté métier de ses fonctions, il doit être apte à tout ce qui concerne l'échafaudement, la construction de l'architecture qu'il créera ; par l'acuité de ses facultés perceptives, il doit aussi pouvoir s'assimiler la note, l'harmonie de tout ce qui l'entoure, en reproduire le tableau symphonique, comme le peintre et le sculpteur en expriment l'apparence des formes, en indiquent la modulation des couleurs, et ses résultats devant agir sur les masses et se féconder en

exemples, n'est-il donc tenu, ne doit-il pas, indépendamment du but particulier qu'il entrevoit, tendre à réaliser un ensemble, dont la portée dépassant le cadre soit à la fois, pour l'âme, pour le cœur et pour l'esprit, un maximum idéal, et un moyen de se supérioriser, d'élargir son entendement, de l'annoblir surtout, par la juste compréhension de cet appel que Schiller adressait aux artistes et que Richard Wagner commenta si souvent.

« La dignité de l'humanité est remise entre vos mains, gardez-la intacte! Avec vous elle s'abaisse, avec vous elle se relèvera. »

Rien n'est plus complexe que la tâche du compositeur, car d'abord, comme le dit si bien Adolphe Adam, c'est de tous les arts celui où l'artiste doit mettre le plus du sien ; l'invention est tout ; il n'y a pas de main, comme chez le peintre et le sculpteur ; savoir composer, c'est savoir utiliser la fièvre et l'appliquer à la musique...... L'action du musicien a donc physiquement une sorte d'apparence maladive, puisqu'il est nécessaire qu'il s'exalte, qu'il exaspère sa nervosité, puisque l'inspiration, c'est en réalité de l'enthousiasme prenant corps, et, d'autre part, la pensée devant dominer le geste et maîtriser la faconde pour diriger la conception, il s'en suit chez le compositeur une certaine lutte entre le moral et le physique, ou, pour mieux dire, entre l'esprit et entre l'instinct, lutte où les deux parties doivent avoir mutuellement le même avantage et où aucune ne doit, pour l'équilibre, l'emporter ni prépondérer.

Le compositeur, qui est appelé à décrire et à commenter les passions les plus diverses et les plus opposées, les sentiments les plus disparates, les mouvements exceptionnels les plus complexes, doit-il résigner sa personnalité, fondre son lui-même dans les évocations qu'il nous présente, ou, au contraire, plier son sujet à ses propres impressions ? Doit-il, en un mot, s'abstraire dans ce qui se présente à lui, ou adapter seulement à ses façons de voir et de sentir les événements qui le frappent et les émotions qui l'assaillent. — Tout le problème est là.

En principe, tout être humain et particulièrement celui que la nature favorisa de ses dons spirituels a son tempérament spécial et ses qualités personnelles. Un caractère humain s'accentue toujours d'une part ou d'une autre, puisqu'il dépend directement de la constitution organique, de la physiologie du sujet, autant que des hasards de la destinée et des circonstances ambiantes. Celui dont le moral calme et passif contemple les événements avec la sérénité du sage, ne saurait se rencontrer ni expressivement, ni analytiquement, avec tel autre dont l'inquiétude nostalgique s'exerce à tout propos ; par la force même des choses, ces deux sujets envisageront donc la tâche d'une manière toute différente et l'exprimeront à un tout autre point de vue ; cependant, d'autre part, les textes à traiter, les passions à traduire obligent le commentateur à certaines limites expressives, à certaines nécessités inviolables. On pourrait donc peut-être définir ainsi la besogne du

compositeur ! Savoir se représenter les multiplicités émotionnelles du cœur et de l'esprit humain et les traduire, les exposer selon son tempérament original et son génie particulier. C'est à ce principe alors que se rattacheront, par exemple, les différences expressives des nationalités musicales.

Un compositeur complet, (celui dont on peut dire qu'il est un génie et chaque génération n'en compte hélas que quelques-uns) est donc beaucoup plus grand qu'un artiste qui, dans un autre genre, serait monté au même degré, car pour obtenir un musicien créateur absolu, il ne faut pas seulement une nature initiale, exceptionnellement, heureusement douée, un talent assimilateur et descriptif particulier, une sensibilité incomparable, jointe au goût le plus juste et au sens du coloris et de la mesure, mais aussi une spiritualité hautement intègre, la science des choses humaines, et la contemplation des choses abstraites, (car seul le philosophe commente utilement), en résumé une pensée supérieure dans une organisation magique.

Quelle différence n'y a-t-il pas, d'ailleurs, entre l'état d'âme d'un musicien et celui d'un peintre ; les deux de valeur similaire.

Chez celui-ci, talent matériel et virtuosité exécutoire mise en dehors, tout ne sera qu'imagination ; son rêve vit Béatrice caresser son sommeil, son *illusion* s'enamoura de la chimère des nuées ; c'est une vision qu'il décalquera, c'est une évocation de son âme qu'il matérialisera à la vie. Pourvu qu'il sache

agir et qu'il soit apte à voir, le peintre obtiendra son résultat; contemplez les voluptueuses carnations de Rubens, cette musculature, cette plastique puissante, que même dans ses tableaux religieux il atténue rarement... N'est-ce pas, en réalité, la forme humaine, comme il la regardait, n'est-ce pas la vision de ses désirs d'éphèbe et le tableau du physique flamand, comme il s'épanouissait à ses yeux; et si l'on considère d'autres maîtres, telle figure de Greuze avec ses mièvreries coquettes ; visages de fillettes au sourire d'énigme, aux regards vaguement dépravés et dont le schema se retrouve dans presque toutes ses compositions ; n'est-ce pas encore le type qu'il se voulait ou dont son imagination l'enrichissait ; l'état d'âme du peintre, s'est de regarder la vie et les objets avec des yeux conscients et d'en retracer les moments caractéristiques et les apparences principales.

Quel sera en revanche l'état d'âme du musicien dont la cervelle s'est imprégnée de tout un drame ou d'un épisode, dont il veut faire l'exposition ? Lui suffira-t-il de vouloir retracer sa fiction avec l'aide des notes ; mais alors une série d'obstacles commenceront par l'en empêcher. D'abord la description musicale et imitative est purement conventionnelle ; devant frapper sur l'entendement et non sur la vision, la musique est, par le fait même, imprécise, et laisse à l'auditeur le soin de développer lui-même la représentation du tableau discuté ; de plus la complexité de l'harmonie, la puissance mélodique im-

priment immédiatement à la contexture sonore une multiple signification ; ce n'est de suite plus un simple tableau, mais c'est aussi un poème épique ou un discours avec tous ses développements ; thèse exposée, commentaire et conclusion, indépendamment de l'effet nerveux et physique qui naît naturellement de la musique. C'est pourquoi Henri Berton dit si justement : les beautés de l'histoire sainte ou profane, celles de la haute poésie, les chefs-d'œuvre des arts en tous genres, les écrits de nos moralistes et de nos philosophes ne peuvent être étrangers au compositeur, car en servant à agrandir ses conceptions, à rectifier son jugement sans attiédir son génie, elles lui fournissent tour à tour les moyens d'atteindre à ce beau idéal qui ne peut exister que dans une noble et savante simplicité, et dans la plus scrupuleuse observance des lois qu'impose l'amour sacré de la vérité. »

Le sujet donc que le peintre allégorisera ou retracera sur la toile, en en donnant ainsi la reproduction humaine, le compositeur le devra d'abord méditer, s'en représenter l'harmonie intérieure et spiritualiser ensuite l'expression, pour en donner toute la substance, autant que tout le sentiment.

La psychologie intérieure du compositeur est, dans les mêmes circonstances, cent fois plus subtile que celle d'un peintre qui, avant tout, doit être un ouvrier de génie, tandis que le premier doit réunir en lui-même l'idée première du cerveau créateur, la puissance d'adaptation de l'esprit qui observe, l'émotion

qui permet de vibrer et de s'impressionner au diapason des événements.

C'est pour cela qu'une organisation de compositeur est chose si exceptionnelle et c'est pourquoi un Bach, un Beethoven ou un Richard Wagner sont certainement plus phrénologiquement complets que leurs égaux en littérature et en science, et c'est pourquoi aussi on ne saurait assez blâmer le langage hérétique de M. Arnould Frémy,qui, classant les compositeurs parmi les gens mal élevés, les considère comme démoralisateurs au point de vue de l'éducation proprement dite et s'exprime ainsi à leur sujet : La double croche, malgré tous ses attraits et ses mérites, a peut-être fait des grands hommes, mais elle a eu bien de la peine jusqu'ici à faire des hommes. — C'est justement surtout des hommes que furent les Berlioz et les Richard Wagner, lorsque s'assimilant la souffrance humaine, ils en pleurèrent la fatalité, pour en éterniser le génie. Ce qui élève le musicien bien au dessus des autres, c'est que sa muse est à la fois aussi celle de la douleur et que lorsque dans la Symphonie en ut mineur, dans le Crépuscule ou dans Tristan, dans les Lieder ou les Polonaises, un Beethoven, un Wagner, un Schubert ou un Chopin se livrent à nos âmes, c'est la vie qui s'extériorise, c'est l'amalgane spirituel de tout ce qui est l'être, la chose ou l'espace, qui s'élève et s'épanouit ; comme des cervelles s'échappent les idées, comme des soleils partent les lumières, et c'est pour nous le pressentiment d'un au-delà

mystérieux, et c'est ce qui faisait dire à Musset dans sa joie : c'est la musique, moi, qui m'a fait croire à Dieu.

On lit dans le Lim-Yu, que ce philosophe jouant un jour du King, un bon paysan qui passait devant sa porte s'arrêta pour l'entendre et que, touché de l'harmonie que rendaient les pierres sonores de cet instrument, il s'écria : « *Oh que celui qui joue ainsi a l'âme occupée à de grandes choses !* » Il siérait de résumer en cette exclamation la synthèse psychique du vrai compositeur, car quelles que soient les erreurs humaines, les fautes de sa volonté, et les défaillances de l'esprit, une âme, musicalisant les expressions humaines, ayant par conséquent communié du drame de la vie, vibré de cet ici-bas de larmes et d'espérance, de l'existence où tout est vil quand on y touche et tout sublime quand on l'évoque, est nécessairement supérieure et intègre, car si le monde observé philosophiquement n'est, selon la phrase de Schopenhauer, qu'une représentation et une volonté ; l'homme de bien, et c'est Platon qui le dit ou plutôt qui le répète, puisque la plupart des philosophes antiques s'évertuèrent à le constater, « l'homme de bien seul peut être un excellent musicien, parce qu'il rend une harmonie parfaite, non pas avec une lyre ou avec d'autres instruments, mais avec le total de sa vie. »

Les unités d'ailleurs ne valent que par les pluralités qu'elles représentent ; en l'âme du maître des sons se résume tout ce que l'en deça éprouve, tout

ce que l'au-delà promet ; la psychologie de cet homme sera donc celle de ces choses et l'harmonie qu'il exprime, celle qu'elles nous représentent, c'est-à-dire la voix consciente de ce qui est inconscient en nous-mêmes, l'expression du mystère involontairement révélé.

MUSIQUES DU

Je t'aime

L'amour est le roman du cœur et le plaisir en est l'histoire, a dit Beaumarchais. C'est évidemment vrai, mais ne siérait-il pas, n'aurions-nous pas préférence à varier la sentence ainsi : L'amour est le roman du cœur, mais c'est l'histoire qui en est le plaisir... En effet, sans paradoxe même, ce qu'il y a de plus intéressant, ce qu'il y a de meilleur dans l'amour, n'en est-ce pas la littérature, c'est-à-dire tout ce qui est avant et après, tout ce qui de désir devient regret, tout ce qui de l'inconscient de l'instinct se magnifie dans l'imagination du cérébral.

Aimer, mais au fond, c'est simplement, embellie par un mot, l'action involontaire des forces naturelles ; aimer, mais c'est fermer la porte à la raison et à la sagesse, pour l'ouvrir à l'instinct et aux penchants ; c'est, en réalité, subir la puissance physique de l'animalité, c'est jouer le rôle qu'assigne à chaque organisme vivant la fatalité qui le dirige ; tout le reste

n'est que décor, illusion, condiments ; et ce qui nous en enchante et ce dont nous aiguillonnons une nécessité, dont nous nous efforçons de voiler et de déguiser la loi et la raison essentielle, c'en sont les préludes, les alentours et les rites mystérieux, c'est ce que notre fiction se plaît à enjoliver et à divinement meurtrir, c'est ce qui n'y est pas et qu'il nous plaît d'évoquer en nous mentant à nous-mêmes encore plus qu'aux autres. L'amour, ce n'est donc qu'un mets très frugal que dame nature offre à ses condamnés, mais que l'imagination, cette libertine géniale, par le verbe des poètes et les nerfs des musiciens, raffine et subtilise en ivresse de gourmets. Et le *je t'aime* alors, qui rationnellement ne serait que l'appel du génie de l'espèce, se couronne de roses et se dore d'attraits ; il cherche à provoquer ce qu'il voudrait ressentir ; sa forme s'embellit de tout ce dont l'enthousiasme peut irradier une apparence, il ment de bonne foi, il se revêt de tout l'oripeau, de tout le clinquant dont est susceptible de s'écarquiller la vision de l'adversaire, qu'il se représente d'ailleurs tel qu'il voudrait qu'il fût et dans un hypnotisme mutuel merveilleux ; deux amoureux ce sont deux inconscients, qui brament au destin railleur des serments qu'ils se répètent le plus souvent possible, tellement ils sentent, malgré eux, que les deux atômes qu'a rassemblés le hasard des brises se disperseront au premier vent du soir.

L'art en général, la musique surtout, devait particulièrement convenir au commentaire et à l'exposi-

tion d'un sentiment si violent, si complexe et en lui-même si fugitif. Avoir vécu un beau roman d'amour, cela peut parfaitement se comparer à avoir vibré d'une belle symphonie ; l'envolée lyrique, la progression, le paroxysme harmonieux, la déclinaison et le silence, n'est-ce pas l'inévitable logique de l'ensemble musical comme du duo émotionnel ? Et cependant, si l'on y regarde de plus près, ce n'est pas réellement l'amour que la musique conmente le mieux, c'en sont les dérivés.

En rien plus qu'en amour, le mot n'est supérieur à la chose.

Le *Je t'aime*, mais c'est un éternel sous-entendu, dont on subit les reflexes et l'harmonie qui s'en dégage et qu'il appelle c'en est l'illusion et le mystère bien plus que l'expression réelle.

Il semble, en dehors de son rôle physiologique, que l'amour ait été créé pour le poète et pour le musicien ; il est vrai que c'est peut-être eux qui en ont fait ce que nous nous en figurons et cette cristallisation dont parle Stendhal, elle découle surtout de ce fait, qu'aimer c'est en fin de compte s'imaginer, et cela est tellement vrai que lorsque l'illusion disparaît, que lorsque le sujet qui nous inspire nous apparaît désauréolé de ses attributs attirants, dont il nous plut de le revêtir, il perd 60 0/0 à nos yeux, pour employer un terme vulgaire ; nous n'en voulons pas convenir, mais le fait est évident ; plus ou moins, à des degrés divers, nous héroïsons nos idoles, et c'est toujours parce qu'elles tombent de trop haut qu'il n'en reste que de la poussière.

Les vrais amoureux, c'est-à-dire les virtuoses du sentiment et les professionnels de ses transports, c'est-à-dire les musiciens et les poètes, avez-vous remarqué quelle tristesse involontaire est le fond même de leur nature ; ils semblent porter en eux la tare de leur félicité, et ce sensualisme à fleur d'épiderme frôlement prometteur des nirvana d'illusion, et ce paroxysme d'enthousiasme qui soulève en notre poitrine cette musique de soupirs et cette oppression délirante, ce je ne sais quoi qui n'est qu'un éclair, la seconde adorable où la vie et la mort s'initient l'une à l'autre, ils laissent hélas, après eux, quelque sublime que fut l'étreinte, quel-qu'idéal que fut le rêve, la nausée du réveil des nuits de bal masqué, l'amertume navrante de coulisses désertes, une fois rideau baissé et chandelles éteintes. Et pour l'artiste aux belles envolées, pour le mélodiste dont l'âme chante des sérénades éternelles, c'est cette inévitable déception qui est la source même du génie passionnel. Ah ! bienheureux ceux dont le cœur meurtri saigna des roses troublantes et s'écorcha de leurs épines ; seuls ils en humèrent l'entier arôme, seuls ils en distillèrent l'ivresse et le parfum, et dans l'amère souffrance des déchirements divins dont palpitent leur âme et s'effrènent leurs regrets, dans la torture de ce qui n'est plus, ils revivent cent fois plus et cent fois mieux ce qui ne fut qu'une envolée, qu'une lueur et dont, par la faconde de leur imagination, la flamme du génie stimulé par la douleur, ils éternisent la minute et fécondent la

beauté. Et c'est pourquoi les grands lyriques, les passionnels, les mystiques de la chimère, ceux qui savent embellir un masque féminin quelconque que le hasard plaça près d'eux, d'un profil raphaélien ou de l'attirance d'un Greuze, ils aiment par la cervelle bien plus que par le cœur,et dans l'ardent « Je t'aime » dans la supplication dont se tordent leurs bras et halètent leurs voix, il y a bien plus qu'une prière et qu'un serment. Je t'aime, car sous l'enveloppe plus ou moins réussie dont tu me donnes l'image, je devine et comprends ce que signifie la femme et ce que peut être l'amour ; je t'aime, car plus haut que tes lèvres et plus loin que ton cœur, je vois l'éternelle merveille du rêve et de la poésie ; je t'aime, car du clavier de tes sens j'arracherai l'immensité de la volupté et le désarroi des folies, car ta forme périssable, qui pour moi prend une âme, car ta fleur passagère que flétrira le premier orage, j'en vois la divinité et l'incorruptible splendeur. Pour le poète, pour le musicien, il n'y a pas une femme, il y a la femme et les amours successives dont se banalise Lovelace ; pour eux c'est un seul poème en plusieurs épisodes, c'est une seule déité avec plusieurs apparences.

Quels furent les musiciens les plus grands du : « Je t'aime » il y en a peut-être un nombre relativement élevé... En effet, avez-vous remarqué, notamment en ce qui concerne la musique dramatique, que même les mauvais opéras ont souvent un passage à peu près passable lorsqu'arrive le moment pathétique du duo d'amour ou de l'andante. A l'en-

contre des anciens qui ne mettaient presque pas d'amour dans leur drame, le théâtre musical moderne semble presque s'y être exclusivé, et cela est si vrai que certains chefs-d'œuvres de Gluck, de Méhul, etc. etc. où le sentiment passionnel fait place au dévouement, à l'amour filial ou paternel, ne captivent pas le public et n'illustrent qu'incidemment le répertoire des grandes scènes. — Les musiciens d'amour sont d'ailleurs, somme toute, la plupart, des modernes; il n'y a pas de: Je t'aime, dans Palestrina, dans Bach, dans Schütz, ou dans Haendel, et si Mozart a fait un admirable chef-d'œuvre avec don Juan, il n'en a pas moins en lui-même, en sa musique entière, quelque chose de chaste, de clair et de naïf... et c'est la muse de Beethoven, qui pour la première fois, brama immensément d'amour... Jusqu'à lui, en effet, l'art musical est surtout spirituel, et même lorsqu'il est terre à terre, il n'est jamais humain; c'est Beethoven qui, dans la musique, a animé l'espèce, qui a rêvé de l'immense embrassement des humains, qui de l'éternelle nature et de la fugitive existence voulait allier les entités, et ce grand solitaire qui ne connut pas le baiser de la femme, comme Homère ne sut pas la lumière du jour, il est pourtant l'amoureux de la sonate pathétique, l'énivré du clair de lune, et sa musique émotionelle est d'autant plus profonde que de la passion il connut les souffrances, sans s'énerver de ses joies... Il y a, somme toute, dans l'œuvre de Beethoven, un immense soupir d'aspiration et de désir, mais, en réalité, il y en a surtout la période as-

cendante et les affres d'effroi ; il n'y en a jamais les satisfactions et les repos. Un amoureux béat est toujours répugnant, c'est un homme qui digère. C'est ce qui rend la musique italienne souvent si banale et si vide, dans son éclat clinquant et sa sensiblerie grossière. — Du « Je t'aime » d'ailleurs l'italien chante la sérénade, l'allemand soupire le lied, et le Français nuance le détail ; ce qui fait qu'avec l'Italien il est court mais fréquent, avec l'Allemand il n'en finit pas, avec le Français il récidive sans se répéter, il a le génie du mot pour mieux avantager la chose ; faites d'ailleurs une expérience ; prononcez le terme sacramentel en français, en allemand, et en italien : Je t'aime, Ich liebedich, *Jo t'amo* et dans l'euphonie des mots vous en sentirez les différences originelles : *Je t'aime*, murmure troublant de lèvres indiscrètes, qui susurrent et appellent et disent tout le poème. *Ich liebedich* sentencieux et profond, l'âme de Charlotte et le cœur de Werther. *Jo t'amo* sensuel et nonchalant dans la fatigue des voyelles, que sépare comme d'une lame la violence du T.

Le XIXe siècle, qui mit si peu d'amour dans l'existence et dans les lois,en a, par contraste,énormément bénéficié en art. Beethoven, Schumann, Wagner, Berlioz, Verdi, Massenet me semblent en musique avoir particulièrement exprimé l'amour, et pour les spécialiser selon leurs tendances je ne crois pouvoir mieux faire que d'accoler à chacun de leurs noms une épithète caractéristique, ce qui nous donnerait : *Beethoven* **l'absolu**, *Schumann* **la rêverie et le**

trouble, *Richard Wagner*, **la fatalité**, *Berlioz* **le décor**, *Verdi* **l'accent**, *et Massenet* **la maîtresse**. Beethoven nous en exprime donc l'inaccessible et l'idéal, Schumann reflète le cœur germain dans ses oasis et ses terreurs, il est le barde, à la fois philosophe et naïf, qui dans les forêts du Harz ou les plaines de la Neckar sait allier le réalisme de son être avec l'infini de son rêve, et mêler son patois local aux iambes de Klopstock ; Richard Wagner ! Ah lui, il est peut-être de tous les humains celui qui a le mieux et le plus complètement exprimé le schema, l'essence et le destin de l'amour, qu'il fait naître involontaire, philtre fatal et irrésistible, qu'il enveloppe d'un drapeau noir, pour l'ensevelir dans le néant, faisant de Tristan et d'Iseult des inconscients, pour ainsi dire, qui exhalent en un baiser-agonie et en une étreinte-prodige le plus formidable cri d'amour, vers l'incommensurable silence.—Ah ! souvenez-vous de l'extraordinaire duo où il semble que se broient entre elles les forces latentes mêmes des individualités en présence, souvenez-vous de cette mort géante, où la furie chromatique arrache de l'orchestre comme des hurlements et comme des extases, où la frénésie du tout devient l'apothéose du rien, dans le silence sidéral des matières tranquillisées, symbole merveilleux en sa lumineuse poésie et en sa navrante vérité, du mot *jamais* qui invariablement répond au mot *toujours*, dans la destruction inévitable de toute chose arrivant à l'extrême.

Des musiciens français, j'insisterai surtout sur

Massenet ; oh ! de l'amour celui-là, il en donne surtout les floraisons, les agréments et les délicatesses, il en indique les subtilités, les détours, les habiletés ; traducteur inimitable des sensations et des voluptés, il conclut quelque peu les préludes de Chopin, il a des ardeurs juvéniles avec des sciences de vieillards ; de la nature entière il a surtout chanté le sexe et dans l'enchantement des nuits tièdes, ou dans les bois parfumés, comme dans le temple de Jéhovah, et sous l'armure du Cid, il n'a senti que la caresse des effluves d'amour et n'a tressailli que de la femme. — Et c'est en lui que se reflète le mieux tout le parisianisme des liaisons perverses, tout le superficiel de l'amour moderne, tout ce qui, de l'oratoire de Thaïs au boudoir de Manon, des proses de Mendès aux romans de Marcel Batilliat, exalte cette beauté, dont nous sommes les courtisans plutôt que les chevaliers, et qui est notre égoïsme plutôt que notre idéal, cette figurine de Gerbault dont nous sommes les polichinelles.

Et puis, les musiques d'amour peut-on vraiment les définir?.. Comme le cœur humain, elles gardent leur mystère. Derrière la prunelle à l'affirmant sourire, au delà des lèvres verbeuses ou muettes, il y a le je ne sais quoi qu'on ne devine pas, il y a cette tristesse éternelle de tout ce qui doit passer. Hélas, hélas, dans la musique du baiser s'entend comme un glas ; les mélodies s'entremêlent, les serments s'égrènent, les couples s'enlacent, le cortège d'hyménée part radieux d'espoir et le passant frissonne devant ce bonheur qui fuit.

Musique, amour, fugitives splendeurs, portant en elles leur fatalité, celle du temps, et qui évoquent involontairement dans le regret de ce qu'elles furent la plainte du poète :

Ici-bas les lèvres effleurent
Sans rien laisser de leur velours
Je rêve aux baisers qui demeurent
Toujours ?

CHOPIN

Ce qu'il faut avant tout constater, lorsque l'on étudie Chopin, (et c'est une remarque qui s'impose à l'attention de tous ceux qui s'occupent, même seulement d'une façon relativement superficielle de musique) c'est que, dans l'histoire de l'art, il occupe une place à part, une sorte de situation exceptionnelle qui le met, pour ainsi dire, hors série, hors du groupement que forment généralement entre eux les partisans d'une même idée, ou les élèves d'un même maître. Chopin ne dépend en effet pas de ces lignées musicales, qui se complètent entre elles, et qui font que par exemple un Beethoven réalise ce qu'a quelque peu pressenti, avant lui, un Schütz et un Haydn ; bien plus, il n'est même guère comparable à aucun des maîtres, soit de l'art musical, soit même du piano, et dans la généralité des musiciens, c'est avant tout une figure exceptionnelle, une nature toute spéciale et toute extraordinaire qui le font remarquer.

Chaque individualité artistique (et les plus puissantes sont généralement tributaires de cette loi), possède en elle-même, en dehors du personnalisme et du génie particulier qui la caractérise, un je ne sais quoi, une sorte d'estampille, qui la rattache plus ou moins à la branche initiale, dont elle est autant le développement naturel que l'évolution lente et progressive ou le résultat spontané. C'est ainsi par exemple que Haydn et Schütz prédisent Beethoven, qui résumera et réalisera l'ambition latente de toute la musique antérieure; c'est ainsi que Weber et Schumann semblent prévoir et aspirer à ce qui deviendra l'idéal et l'œuvre de Richard Wagner; c'est ainsi aussi qu'à des degrés moindres certains compositeurs forment une sorte de famille, apparentée autant par les principes premiers, les points de départ, que par les circonstances; tels Spontini, Meyerbeer Rossini et Halévy, tels les mélodistes de la décadence italienne et tant d'autres exemples que nous retrouverons à chaque page de l'histoire.

Avec Chopin, toutes ces particularités disparaissent; nous avons une sorte d'apparition, une éclosion spontanée qui ne divulgue pas, apparemment du moins, sa filiation ou son hérédité; nous avons un être à part, parlant la plus merveilleuse des langues, avec les moyens expressifs les plus restreints; un personnage presque mystérieux, qui ne laisse pas plus d'héritier qu'on ne lui connaît de père immédiat ou de créateur direct et qui se borne à nous révéler un idiome expressif. presque nouveau, en de-

hors de toute théorie, de toute école et de toute classification normale.

Etant donc si éloigné de ce qui rassemble et rattache les autres figures musicales, Chopin devra donc nécessairement se caractériser par les qualités et les défauts,résultant de cette sorte d'isolement et si nous approfondissons la nature du maître, nous en constaterons avant tout le côté intuitif et instinctif dont en dehors et indépendamment de leurs autres apparences, ses œuvres sont toujours marquées.

La grande note, en effet, qui domine chez Chopin, c'est l'intuition et l'instinct, et toutes ses pages, quel qu'en soit le mobile d'inspiration, d'où qu'en vienne l'émotion créatrice, laissent deviner cette sorte de besoin d'épanchement, ce désir de se communiquer, de se manifester : nécessités premières d'une âme franche et naïve. Tempérament élégiaque, esprit élégant, cœur vibrant et tendre, âme souffrante, telle est la psychologie interne de notre héros, qui fut essentiellement un sensitif, un expressif, plutôt qu'un raisonnant ou un observateur, et dont la morale et la pensée se résument en ces trois désignations : Le regret de la patrie ; le sentiment de la femme ; la tristesse romantique. Psychologiquement, Chopin ne fut certes pas un philosophe ou un penseur musical, à la manière allemande ; sa fougue triste, au contraire, rappelle le propos si heureux de Cherbuliez, disant que les Polonais sont les Espagnols du Nord ; son âme cependant semble avoir communié des plaintes de Schubert et s'en être imprégnée des

larmes ; mais cela provient surtout de ce que certains sentiments, certaines émotions les harmonisent l'un l'autre et, s'ils se rencontrent,c'est l'unisson de leur cœur qui fait vibrer la même note et tressaillir le même accent... D'accointances avec la musique française, Chopin n'en a que par certaines formes, et, s'il a glané par-ci, par-là, dans ces deux écoles, quelques procédés et quelques moyens, on peut hardiment affirmer toutefois, qu'en tant que conception et que pensée intérieure, son génie et son œuvre sont essentiellement nationaux, et qu'il est le barde d'une déesse morte, d'une idée vaincue et d'un peuple immolé, dont toutes les révoltes, tous les désespoirs et toutes les chimères ultimes se résolvent en cette langue sonore, qui s'échappe à pleine sève, qui coule comme de son cœur et où il laisse chanter le *De Profundis* sublime des martyrs, qui est aussi la plainte personnelle de l'homme défaillant devant la destinée, et criant à la nature marâtre la tyrannie de ses lois et l'amertume de ses désespoirs. Chopin fut une sorte de révolté, dans le sens le plus admirable du mot, un révolté pacifique qui souffrit et réunit quelque peu, en son âme constamment meurtrie et souffrante, les malheurs de sa patrie et les misères de son propre sort. D'une complexion maladive, le corps faiblissant et les nerfs exarcerbés, tout entier dévoré d'un immense regret, subjugué moralement et par la fatalité qui extermine sa nation et la raye de la carte d'Europe et par l'effluve passionnelle qui rend son cœur esclave et

le condamne malgré lui à une affection aussi frénétique que malheureuse et dont il sent l'indignité ; Chopin a quelque chose de grandiose sous le grand velum noir qui voile son horizon, et lorsque son œil terni scrute le ciel impassible et muet, pour pleurer comme un reproche et gémir comme une interrogation, c'est bien le Jérémie nouveau, clamant vers les ténèbres la lamentation éternelle de l'injustice des choses et de la dureté des destins.

Certes, la tristesse de Chopin n'a rien de l'immense douleur dont se déchirait l'âme de Beethoven, contemplant l'humanité et sondant le néant ; elle n'a pas cette grandeur épique qu'elle revêt chez le colosse, lorsqu'approfondissant la pensée et le moral humain, il nous en dit toute la nostalgie, nous en résume, nous en concrète toute l'horreur et toute l'épouvante ; étant à fleur de chair, elle ne vibre pas ainsi d'immensité. Chopin pleure sa patrie, il ne se désespère pas de la faillite morale de l'Univers ; il ne s'élève pas jusqu'à l'abstraction de soi-même, jusqu'à la dématérialisation de sa pensée et de ses sentiments ; non, son cœur défaille ; ses nerfs se brisent, son cerveau s'exaspère de ce qu'il voit, de ce qu'il sent, des défaites morales et matérielles qui le blessent en pleine poitrine ; mais son entendement se refuse à cette résignation supérieure, qui, à côté du désastre d'ici-bas, lui montrerait l'inévitable nécessité de l'évolution des humains et l'initierait aux raisonnements des causes, tout en le laissant déplorer les effets.

Ceci ne veut pas dire que Chopin avait quelque chose de superficiel, loin de là ; cela précise seulement la note instinctive et intuitive dont se doublent ses œuvres et ses actes autant que sa personnalité ; cela précise aussi la nuance d'égoïsme involontaire qu'ont tous les sentimentaux et les passionnels, qui ramènent tout à leur propre émotion et ne s'inquiètent pas des lois secrètes qui régissent les événements, c'est-à-dire ne consentent pas à comprendre le bien collectif qui peut naître souvent de maux individuels et les raisons qui font que les forces essentielles absorbent inévitablement les organismes incomplets. — Il y a cette colossale différence, pour tout résumer, entre la douleur de Chopin et de Beethoven, c'est que celui-ci résume, en son gémissement, tout ce que la matière et la nature humaine violées lui ont révélé de misère et d'inconsciente espérance, tandis qu'au contraire Chopin prend à témoin le monde entier des malheurs qui l'accablent et des maux qu'il endure et voudrait presque que tout vibràt à l'unisson de sa plainte solitaire ; tels ceux que vient de frapper un coup de l'adversité ou un deuil irréparable s'imaginent que tous en doivent s'affecter et qu'ils rencontreront partout la consolation attendue.

Le caractère essentiellement instinctif de Chopin en fait ressortir particulièrement les côtés de spontanéité naïve et de sincérité immédiate qui résultent presque naturellement de cet état d'âme, qui en font un persuasif, un convaincu, plutôt qu'un élo-

quent et qui, tout en précisant les qualités de franchise et de sensibilité que nous devons si spécialement admirer chez lui, en atténuent la puissance philosophique et la force intérieure qui devrait en résulter. L'œuvre de Chopin est en effet vécue, beaucoup plus que raisonnée ; sentie et soufferte bien davantage qu'analysée, ou que déduite. L'artiste est toujours à la hauteur de son émotion, l'accent correspond toujours au sentiment à exprimer ; mais le penseur ne dominant pas absolument l'influence extérieure sensuelle ou nerveuse, l'artiste nécessairement ne peut subjuguer la vague névrose, où s'alanguit sa rêverie, et c'est un rêve de poésie, et c'est de l'*impressionisme émotionnel*, dans un mystique décor, et l'enchantement des phrases douces et des morbides langueurs.

Les trois influences qui dominent Chopin, les trois impressions qu'il ressent, *patrie*, *amour, souffrance*, n'ont d'ailleurs, pour précises et facilement remarquables qu'elles soient chez lui, pas en réalité de rôle spécial déterminé ; certes, l'on pourrait analyser particulièrement, séparément ces trois sentiments ; mais, en réalité, ce ne sont pas trois moments de sa pensée, ou trois périodes de son existence, ou trois phases de son évolution sentimentale ou morale ; non, ces trois influences ont l'une sans l'autre peu d'action, elles se combinent et s'amalgament, elles s'entrechoquent et se suivent, mais jamais ne se séparent. Chopin souffrant, *c'est le patriote qui se désole*, *autant que l'amoureux qui se*

plaint et le malade qui frissonne ; chaque sentiment est certes complet en lui-même et la conviction est absolue des trois parts, mais les résultantes de ces influences capitales se noient, s'entremêlent l'une et l'autre, et c'est de leur union qu'en découlent finalement la force impulsive et l'action convaincante.

Si pour les besoins de l'analyse on voulait absolument étudier en elles-mêmes ces trois faces de son émotion, on serait peut-être obligé de donner à la souffrance qui le consume l'action la plus prépondérante sur son art et sur son caractère, car cette souffrance naît non seulement des circonstances de sa carrière, mais surtout de sa complexion physiologique, de sa nature organique d'abord, qui le prédispose à ressentir vivement et violemment l'effet de toute secousse morale et physique, qui le fait tragédier tout ce qui l'atteint et voiler de nuages tous les horizons qu'il contemple. Chopin était certes un grand patriote et c'est l'écho sourd du silence funèbre de Varsovie qui fait pâlir sa muse et trembler ses accents, mais ce sentiment patriotique aiguisé par le bannissement et l'exil, né à l'heure suprême où s'évanouissait la destinée d'une nation, où se fermait la page d'une histoire par le martyrologe de son peuple, ce sentiment ne pouvait être que celui d'une éternelle amertume, d'une immense affliction, et c'est la dernière et une des plus grandes gloires de la Pologne d'avoir enfanté mourante celui qui devait en exhaler le chant du cygne et en immortaliser l'agonie.....

Amoureux, Chopin devait nécessairement l'être, puisque son cœur était blessé, puisque, souffrant, il aspirait naturellement aux bercements qui consolent, aux illusions qui anesthésient et soutiennent ; comme Musset, avec lequel d'ailleurs son romantisme a bien des accointances, il subit le charme funeste et fatal de cette femme matériellement supérieure, mais qui n'avait gardé de son sexe que le mensonge et les frivoles appétits et qui devait les sacrifier tous deux à un saltimbanque italien, comme auparavant une épouse d'empereur avait immolé son maître à un chambellan éborgné.

Il ne faut d'ailleurs peut-être, à ce point de vue, pas trop plaindre Chopin et Musset ; les amours de poètes sont surtout des idylles d'imagination, et la chimère des rêveurs ne s'atteint que dans les songes.

En résumé, comme citoyen, comme amoureux, Chopin fut toujours le vaincu de son idéal ; son œuvre, sa gloire donc devait bénéficier de cette immanente fatalité. En effet, malgré l'uniformité de son genre, malgré le peu de variété extérieure de ses travaux, malgré la note *similaire* d'attendrissement et d'inquiétude, Chopin apparaît dans l'histoire comme un grand lyrique, qui, malgré qu'il n'ait disposé que de moyens communicatifs restreints, qu'il n'ait presque écrit que pour le piano, a quintessencié supérieurement la réelle émotion humaine. Il y a dans des pages de Chopin plus de vérité intime, plus de sincérité sensitive que dans bien des œuvres de beaucoup plus grande proportion et de beaucoup plus

haute ambition surtout ; il y a ce je ne sais quoi d'un cœur à nu, d'une âme ouverte, d'une compréhension admirable ; il y a un je ne sais quoi de senti, dont il donne peut-être les uniques exemples, qui légitiment presque la place prépondérante, que lui assigne Rubinstein près de Schubert et de Mozart ; car si la compréhension humaine a somme toute des excuses lorsqu'elle défaille incertaine devant le génie colossal d'un Beethoven, d'un Richard Wagner ou d'un Brahms, il ne saurait avec Chopin, je crois, se trouver un seul être insensible, parmi ceux qui une fois seulement dans leur vie ont connu la douceur de croire à la sainteté des pleurs et à la beauté de la souffrance ; c'est pourquoi, depuis plus de cinquante ans qu'est disparu le sublime enchanteur, pas un laurier de son front, pas une note de son œuvre n'ont senti les injures du temps, et c'est pourquoi toujours les floraisons de son mausolée se vivifieront de nos larmes aussi longtemps qu'ici-bas les humains devront aimer, regretter, et se plaindre.

SUR LA MUSIQUE ALLEMANDE

Vale Germania
(Berlioz).

On a écrit et il a été même répété souvent que le tempérament français et la nature allemande, s'ils pouvaient s'adjoindre et s'harmoniser, en quelque sorte, se compléteraient à peu près mutuellement par l'homogénéité qui en résulterait et que, somme toute, indépendamment de cela, ils se feraient valoir l'un l'autre.

Si l'on se place au point de vue littéraire exclusivement, ce point de vue ou plutôt cette affirmation sera certes au moins admissible, car il est évident que si certains des plus grands monuments de la science et de la réflexion allemande avaient été exprimés dans la langue et la forme d'un Bossuet ou d'un Montesquieu, ils auraient, comme valeur d'ensemble, peu de pareils. Le savant allemand, en effet, s'attarde aux explications, discute aussi longuement les moindres détails que les causes principales, se soucie peu d'être clair et précis, plutôt

que d'amonceler théories sur théories et exemples sur exemples ; il a, comme c'est d'ailleurs, dans les questions d'ordre général, chez ses nationaux, l'amour de la quantité, plutôt que de la qualité, l'esprit de suite, plutôt que l'esprit d'à-propos, l'acharnement des compilations plutôt que l'habileté des explications, enfin, c'est sous tout rapport un ouvrier d'une conscience rare, d'une patience résignée, plutôt qu'un inventif, aux lueurs successives et franchement caractérisées. Ces diverses oppositions de genre et de points de vue, de sentiments et d'opinions pourraient, si le hasard bienheureux voulait se mettre de la partie, obtenir un tout achevé, parce que, somme toute, aussi divergentes qu'elles soient, les idées s'enchaînent et les théories se contrebalancent; mais s'il y a possibilité d'opérer au moins momentanément et par circonstance fortuite un rapprochement de cette nature dans les conditions énoncées, en matière d'art, et surtout lorsqu'il s'agit de musique, le fait deviendra de toute inadmissibilité.

Si c'est en effet du choc des pensées, du relatif des appréciations, par idiome et par nature différentes, que peut surgir une vérité cachée, que peuvent apparaître plus vives les lumières, il n'en sera pas de même avec l'expression sonore, qui, pour apparemment indéfinie qu'elle soit, subtilise bien plus son origine et sa raison d'être, et garde, même altérée, comme un vague parfum de terroir, qui en trahit facilement l'origine. Le raisonnement et l'étude peuvent en effet modifier la pensée collective et in-

dividuelle, tandis que l'âme, même étouffée par les variations extérieures, même violée par la brutalité des circonstances, altère péniblement sa tonalité primitive, même sous l'emprunt de sonorités fictives ou d'attributs étrangers.

Les recherches scientifiques et les efforts vers la solution de problèmes matériels peuvent donc efficacement et avec bonheur être tentés mutuellement, mais la vitalité française et l'organisme allemand vibrent d'un fluide par trop étranger initialement pour supposer une union d'art et une convergence entière d'idéal et de principe, là où dans un cas pareil l'un essaierait simplement d'absorber l'autre et où ils n'arriveraient peut-être tout au plus finalement, qu'à se nuire réciproquement. Le philosophe Nietzche, qui au fond n'aimait guère l'Allemagne et dont certains jugements sont peut-être parmi les écrits rationnels ce qui a été dit de plus sincère sur ce peuple, a posé en axiome une des choses les plus justes qui peut-être aient été prononcées à cet égard. L'Allemand lui-même n'est pas, il devient, il se développe ; c'est pourquoi le développement est la véritable trouvaille de l'Allemand, sa projection dans le grand domaine des formules philosophiques. Eh bien dans cette formule se trouve non seulement synthétisés la génèse allemande et son âme toute entière, mais l'explication de son génie musical (1) ainsi que la raison fondamentale qui l'éloi-

(1) La symphonie est peut-être avant tout un développement.

gnera, même en dehors de toutes causes extérieures ou accidentées, du génie naturel français.

Oui, l'Allemand devient, il ne se croit jamais arrivé, il ne voit dans la réalisation d'un projet que la possibilité et la matière pour en commencer un plus grand ; contrairement au Français, il ne s'épanouit pas à l'existence, il ne vit pas, il rêve, sacrifiant ainsi peut-être inconsciemment cette grande joie d'exister à soi-même et de vibrer d'un personnalisme indépendant ; et méditatif et pompeusement grave, s'il somnole quelquefois, il ne s'enthousiasme jamais.

Comment un peuple, dont la nature essentielle est une opposition de vulgarités et de splendeurs, dont le geste naturel vous choque autant qu'il vous inspire en même temps a-t-il pu concevoir les plus grands musiciens (dont, si la muse éternelle pouvait parler, elle dirait peut-être que ce sont à peu près, les seuls ;) musicalisant ainsi l'humanité toute entière ; c'est ce qui, je crois, est facilement explicable (1). — Mélancolique et renfermé, vivant dans un pays de forêts et de légendes, où tandis que blémissent les brouillards semblent danser les gnomes et chanter les naïades, l'âme essentiellement simple et fidèle par la ténacité, peu causeur par surplus et n'aimant pas s'écouter, l'Allemand

(1) Victor Hugo a écrit que la supériorité musicale de l'Allemagne prouve son infériorité spirituelle. Ce paradoxe ne saurait être soutenu.

devait nécessairement vivre imaginativement et s'imprégnant de la nature en entendre les voix.

De plus la vie sévère et rude des cours allemandes du siècle de Luther, l'austérité extérieure préconisée par ce dernier, le culte de la musique, mis au rang d'exercice religieux et sanctifiant, la vie contemplative enfin et dénuée de tout faste mondain, réalisaient un merveilleux champ d'éclosion et de développement pour un art qui réclame, avant tout, le désintéressement de tout autre sujet et l'absorption de soi-même, dans une sorte de chimère.

Pour tous ces vieux organistes, contemporains ou successeurs du grand Bach, la musique était comme une révélation dont ils n'attendaient rien ici-bas ; c'étaient des chants lointains, des rêves infinis, que leur âme évoquait, et le seul fait de composer ou d'improviser pour ainsi dire motets et pièces d'orgue, psaumes et choraux, sans penser même à leur exécution ou à la connaissance qu'en pourrait avoir la foule fut tout le bonheur d'une génération d'hommes que l'on peut fièrement appeler « les vrais créateurs de la polyphonie musicale. »

Une des grandes raisons aussi pour et par laquelle l'Allemagne appelait naturellement la musique, c'est que l'euphonie de sa langue était et est particulièrement incomplète.

L'Allemagne a eu de très grands poètes, mais elle n'a pu avoir un seul versificateur ; je m'explique. Tandis qu'en langue française on éprouve souvent

comme une sensation de volupté, rien qu'à entendre de beaux rythmes rimés ; tandis que l'on s'inquiète autant de la façon de dire que de la chose dite, le germain ne peut avoir que des poètes de l'idée, que des rêveurs réalisant un tableau ou concevant et enluminant une légende ; mais la monotonie euphonique, la sécheresse des termes, l'irrémédiable symétrie égalitaire d'une unique conjugaison font que les vers allemands sont plutôt faits pour être rêvés que pour être lus, ce qui explique que lorsque Richard Wagner, dans sa conception du drame lyrique, voulait l'union complète du mot et de la broderie musicale, il savait parfaitement que la langue allemande, ne pouvant guère rien perdre sous ce rapport, n'avait somme toute qu'à gagner dans l'absorption mélodique. La musique, la symphonie sont donc quelque peu la poésie naturelle de la pensée allemande ; elle est inhérente à la nature même de la nation et elle en est réellement la plus sublime expression et le plus grandiose chef-d'œuvre, puisqu'ici le résultat dépasse de mille coudées le créateur, senblant prouver une fois de plus que les fleurs les plus belles ne s'inquiètent guère du terrain qui les fait éclore, et qu'à ceux que la nature disgracia quant à l'extériorité, quant au goût et quant au plaisir des yeux, le destin railleur donna la plus sublime compensation : l'intangibilité suprême des symphonies éternelles.

Il y a, d'ailleurs, une expression musicale de la pensée allemande absolument incomparable, c'est le

lied ; le lied, ce mot qui n'a son pareil dans aucune langue et que Catulle Mendès essaya de franciser. Le lied, c'est la vie familiale allemande avec toutes ses naïvetés et ses mœurs simples, c'est le rouet de Marguerite et le myosotis du pré vert et si, dans les symphonies où se glorifia Beethoven et s'exaltèrent ses successeurs, nous devons admirer une pensée supérieure rayonnant par-dessus l'étroitesse des frontières pour s'humaniser dans un idéal futur ; dans le lied nous devons voir l'expression des humbles et la synthèse morale, anoblie et suprématisée des petites gens qui forment le plus grand nombre des habitants des provinces allemandes.

Le caractère généralement calme de ces sortes de chants, qui avec Schubert, Schumann, Lœwe, Brahms et tant d'autres sont de véritables petits drames musicaux, reflète d'ailleurs bien la vie elle-même calme, béate, de ce peuple qui a toutes les ambitions collectives et, au fond, peu d'initiative personnelle et dont la grande force réside surtout dans ce que j'appellerai quelque peu son symbole symphonique : savoir s'entendre sans se nuire dans un mutuel profit et pour un résultat général.

II

Ce qu'il faut d'ailleurs avant tout admirer dans l'école musicale allemande de ce siècle, c'est, à côté de la profondeur morale et de la haute visée de ses tendances, le caractère franchement social et universel qu'aspirèrent si heureusement à lui imprimer ceux qui devaient la conduire à son apogée.

En effet, au début du XIX[e] siècle, tandis que la musique italienne sérénadait sous le balcon de Rosine, tandis que l'opéra français bornait son rôle à délecter les gens aisés, Beethoven initiait sa muse aux subtilités philosophiques, l'humanisait en faisant prédominer sur le côté sentimental et instinctif le rôle de la pensée et l'influence purement intérieure, tentative dont Schumann et Weber devaient fortement subir l'impression et que Richard Wagner devait ensuite entièrement développer.

Les défauts du caractère allemand, qui est d'analyser à l'excès et d'exagérer les recherches, devaient ici les servir heureusement, car en s'attardant sur ce point, en approfondissant la portée philosophique et sérieuse qui indifférait au musicien italien et que le musicien français négligeait, l'artiste allemand devait spiritualiser le caractère de sa be-

sogne ; il devait en annihiler surtout, et ce fut son plus grand mérite, l'apparence frivole qu'y avaient attachée ceux que n'attiraient de cet art que les séduisantes extériorités.

La musique devint donc avec eux, autant la spéculation raisonnée d'idées et de tendances inexprimables d'une façon trop précise que le moyen de réunir idéalement, de faire communier de la même abstraction ou de la même pensée une réunion d'hommes, dont les idées et les sentiments, définis en eux-mêmes, mais non encore assimilés ensemble, n'aspiraient qu'à se coordonner, pour vibrer collectivement. C'est d'ailleurs la grande force de la musique de pouvoir réunir, subjuguer moralement, d'établir un lien invisible entre les âmes, les idées et les cœurs ; et c'est cette puissance primordiale, ce privilège unique, qui légitime et explique si naturellement le rôle précis, la tâche immense que Beethoven et Richard Wagner lui assignèrent.

— Si l'on envisage l'œuvre et la pensée de Beethoven et de Richard Wagner, (et je choisis intentionnellement ces deux, parce qu'ils résument toute la musique allemande moderne et qu'ils sont aussi les deux plus grandes figures musicales des temps ;) on se persuadera facilement que le seul mot de musicien ne les caractérise pas suffisamment ; que le mot est incomplet, insuffisant à représenter leur personnalité. Ils sont en effet musiciens, parce qu'ils s'expriment en musique, parce que l'art qu'ils présentent se cristallise sous cette forme, parce que

leur pensée revêt cette enveloppe ; mais en principe ne sont-ils pas avant tout des contemplateurs d'infini et les *penseurs*, les *philosophes* d'un grand problème. La richesse des sonorités, le matériel d'art, le fait de plaire, l'extérieur séduisant, la force émotive de la musique où le simple compositeur voit son but, ne sont pour eux que des moyens ; ils sentent et ils savent ce qui s'en peut réaliser, et comme ils sont profondément humains, comme ils se sont imprégnés de l'humus, autant que de l'âme terrestre, ils en expriment, en commentent les pulsations, autant qu'ils en indiquent les volontés et en allégorisent les rêves.

L'œuvre entière de Beethoven semble être détachée du livre de l'humanité ; elle résume la beauté de la nature, dont elle chante avec la symphonie pastorale l'éternel rajeunissement, elle pleure la souffrance et médite les destins et pourtant, aussi sévère, aussi inquiète et attristée qu'elle apparaisse en son ensemble, elle conclut par une ode à la joie, par un chant de liberté et de triomphe. Beethoven, après avoir, son œuvre et sa vie durant,gémi dans la colère ou souffert dans la résignation, semble, à la dernière minute, avoir deviné l'avenir ; la révolution matérielle dont sa jeunesse avait célébré le triomphe, n'en entrevoyait-il pas, dans les temps futurs, les résultats mûris et fécondés. Et si sa muse s'emporte dans un éclat d'allégresse et si sa chanson s'enivre de soleil et de gaieté, c'est que son œil voyant perce les nuages et s'éclaire des vérités et des justices latentes, c'est qu'il comprend qu'à côté de la fatalité

de la terre et de l'indifférence du ciel, l'à-peu près du bonheur humain ne peut naître que de nous-mêmes, et c'est alors qu'il chante la liberté, la joie, entrevoyant la résolution du problème dans cette clef du bonheur humain : l'union, la concorde et la paix.

Ce dont Beethoven ne s'était imprégné, ce plutôt qu'il n'avait vécu que d'une façon abstraite et générale, en considérant l'ensemble de la question, plutôt qu'en en analysant les détails, en regardant de haut la tare de l'humanité, plutôt qu'en étudiant en particulier les maux de la société ; ce dont Weber devait poétiser sa lyre ; ce dont Schumann devait si douloureusement s'impressionner, Richard Wagner en devait, lui, sonder la profondeur et indiquer le remède.

Si avec Beethoven nous avons eu une sorte de Prométhée, un philosophe supérieur et un voyant admirable, avec Richard Wagner nous avons à côté de tout cela et pour la première fois l'artiste social, qui, s'étant résumé à l'esprit tout l'idéal et tout le devoir de l'art, le voulut faire servir au rachat pour ainsi dire d'une civilisation tarée ; le voulut imposer comme une sorte de religion commune, profondément humaine et profondément charitable où tous pourraient puiser selon leurs besoins moraux, selon leurs idées et selon leur tempérament, l'hydromel supérieur où se régénérerait leur esprit.

Avant de créer des chefs-d'œuvre, avant de réaliser l'idéal de son rêve, Richard Wagner a commen-

cé par concevoir un art véritablement social, et dans la plus grande acception — *populaire*. — Il savait que tout ce qui se fait, en dehors de la grande masse collective, n'est qu'une besogne d'exception, *donc inutile, sinon funeste* ; il savait que pour réussir vraiment, pour que l'acte fut digne de la pensée, il fallait convier au banquet de l'idée tous ceux qui, sur la terre, ont un esprit et un cœur, c'est-à-dire tous ceux qui, au même degré, ont droit de tressaillir de la beauté universelle, dont le génie a pour mission de dévoiler la quintessence à la nature avare, pour en faire profiter et jouir toute l'intégralité humaine. Et c'est cette merveilleuse idée de fraternité morale, d'unité d'art, de communion mutuelle qui fit de Richard Wagner, d'abord le simple révolutionnaire, qui, sur les barricades de Dresde, prêchait en 1849 la sainte parabole d'égalité et de révolte ; ce fut cet idéal humanitaire, qui réalisa en lui l'artiste complet, après l'avoir révélé l'homme supérieur, tel qu'il doit être ; car on n'est un grand esprit, qu'après avoir été une grande conscience, et on n'est artiste sincère que lorsqu'on est à la fois un grand cœur. Il sied qu'aux lauriers dont se couronne son front s'ajoute l'auréole dont se nimbent les bannis ; il est presque heureux pour l'exemple, que celui qui devait être la plus grande gloire de sa patrie en fût exilé comme rebelle et condamné comme malfaiteur.

Tous ceux qui voulurent apporter au peuple leur obole de vérité, leur part de consolation, eurent

toujours à lutter contre l'astuce des lois, contre la tyrannie des forts ; et des légendes bibliques, jusqu'à l'heure où nous sommes, pas un novateur, pas un héros n'exista, qui n'eût à payer de sa liberté, quand ce ne fut pas de sa vie, l'audace de librement penser et le courage de le dire.

Et c'est ce qui doit faire admirer R. Wagner, encore plus que ce qu'il réalisa ; je crois que le génie dont tous ne profitent pas est un génie qui faillit au devoir ou qu'étouffa la tartufferie ambiante. Croyez-le bien, toute réalisation d'art faite en dehors du peuple n'est qu'une grimace de cabotin, un geste de bouffon, et combien de fois, dans tous ses écrits, ne déclare-t-il pas mépriser profondément « ce monde dont l'hypocrisie feint le souci de l'art et de la culture, tandis que dans ses veines on ne trouverait pas une seule goutte de sang artistique, tandis qu'il ne saurait produire un seul souffle d'excellence et de beauté vraiment humaines ». Et même septuagénaire, même adulé par les grands et triomphant dans ses apparences, sa pensée, ses principes à cet égard, n'avaient pas varié ; il maudissait encore notre civilisation « ne visant qu'à la mise en valeur correcte des calculs de son égoïsme, monde comme il l'appelle du meurtre et du brigandage organisés et légalisés par le mensonge, la fausseté et l'hypocrisie qui changent les hommes en monstres... »

C'est pourquoi on ne saurait assez insister sur cette base de sa doctrine, sur ce fondement de son

édifice, alors qu'on parle de R. Wagner ; et c'est pourquoi il faut être heureux d'opposer l'admirable enseignement que résume son art et sa pensée et qu'on peut synthésiser par cette phrase : Tout pour tous ; à un moment où quelques êtres au cœur sec et à l'âme vile osent encore dire que les humbles et les petits n'ont pas besoin de s'égarer dans le rêve et de se désaltérer dans l'infini.....

A quoi cela peut-il bien servir à un plombier ou à un maçon de s'imprégner d'esthétique musicale ou de théorèmes abstraits, écrivait dernièrement au sujet des Universités populaires, un courriériste de journal quotidien. A quoi cela peut-il servir ?... A lui prouver que toutes les cervelles humaines sont aussi dignes l'une que l'autre de s'initier à la connaissance, et que le privilège de savoir, à part l'avantage personnel qu'on en tire, ne confère que le devoir d'en faire profiter les autres. La tyrannie a toujours craint la force de l'idée, invincible à la longue, plutôt que la force matérielle aisément domptable, et c'est pourquoi, malgré la pédanterie des rhéteurs qui voudraient aristocratiser la science et l'art, comme jadis on monopolisa l'argent et déshonora l'humanité en la divisant en castes, le plus grand service que l'on puisse rendre à un peuple, c'est de lui montrer l'avenir qui lui appartient, c'est de lui découvrir l'horizon, où peuvent s'exalter ses yeux, et de lui apporter cette parole de courage et d'espérance, qui sera d'autant plus bien venue que le hasard aura été défavorable et la fatalité sévère.....

Richard Wagner, qui avait évolué de Feuerbach à Schopenhauer, et de Schopenhauer au mysticisme, Richard Wagner, qui dans Tristan et Yseult et dans la tétralogie, s'était enveloppé du drapeau noir du pessimisme, garda toute sa vie le même idéal social, et sa dernière conception résume complètement cette philosophie supérieure qui, après l'avoir fait subir les plus diverses influences morales et matérielles, ramène naturellement et comme par une logique involontaire toute sa pensée, toute son œuvre, tout son geste d'initié à cette parabole qui fut tout l'enseignement du premier socialiste d'ici-bas et qui résume, je crois, tout le problème de l'univers de tous les temps : *Aimez-vous les uns les autres*. C'est d'avoir chanté cela, plus que de l'avoir bien chanté, qui glorifie R. Wagner, et c'est de cette synthèse de toute morale humaine, que devra s'absorber tout art qui voudra être durable autant qu'utile, et légitimer sa raison d'être autant que ses résultats.

Le côté moral de l'œuvre wagnérienne me semble résumer non seulement la tendance inconsciente ou volontaire des maîtres de la musique allemande depuis Beethoven, mais aussi le devoir des musiciens supérieurs de toutes les nations, de tous les artistes ayant la loyauté de leur mission et la conscience de leur devoir...

L'art sera social, dans la plus noble acception du terme ou il vaut mieux qu'il ne soit pas. Quant à ceux qui proclament que les étoiles du ciel ne luisent que pour une portion du genre humain, pour une sélec-

tion choisie par la fortune, ce sont des imbéciles qu'il faut plaindre ou des misérables qu'il faut combattre : puisque le mal est universel, puisque les douleurs sont anonymes, puisque la chimère naît dans tous les cerveaux, ne faut-il pas que l'illusion qui console, que l'enchantement qui endort, que le baiser qui divinise, soit le partage de toutes les créatures, qui traînent leur calvaire sur la machine ronde ; et les meilleurs ne sont-ils donc pas ceux qui, dans les ornières de notre vallée de larmes, savent faire croître quelques fleurs et pacifier quelques souffrances ?..

Ce rôle d'*instruire* et de *consoler* est donc, avant tout, celui que doit ambitionner l'artiste : et c'est pourquoi Richard Wagner nous apparaît si colossal, et c'est pourquoi son idéal résume le but définitif de l'art universel : Erlœsen.

BENJAMIN GODARD

(Les musiciens du sentiment).

Il est dans l'histoire de la musique certaines figures qu'auréole une sorte de nuage mélancolique, qui en estompe l'apparence extérieure de je ne sais quelle imprécision, quelle grisaille vague : qui en atténue les contours et les lignes et nous les fait apparaître comme voilés d'incertaine brume, physionomies crépusculaires, qu'illumine un rayon de la première étoile, mais qui, par les circonstances mêmes où ils apparaissent, par le cachet essentiel de leur nature, ne semblent pas être destinés aux triomphes brutals et aux manifestations violentes par lesquels s'imposent certains efforts et certaines volontés. — On pourrait en bloc les classer : *musiciens du sentiment,* et cela sans jouer sur les mots, car s'il est vrai que le sentiment est une des causes essentielles de toute musique, il n'en demeure pas moins évident qu'entre ses extrêmes et ses paroxysmes, entre tout ce qui naît de ses efferves-

cences ou de ses fatigues, se particularise une note touchante, discrètement triste et tendrement émue, qui est quelque peu l'extrait synthétisé du sentiment humain, dans ce qu'il a de plus enveloppant, de plus suave et de plus troublant. — Les sentimentaux de l'existence, qui sont quelque peu les romantiques de la destinée, les poètes d'un chaos de prose, portent sur leur front le pli fatal, qui les voue aux désillusions sans fin, aux rancœurs d'être incompris, aux souillures de la brutalité ; ils semblent payer la rançon de la folie qu'il y a, dans un monde grossier, de distiller du rêve et d'effeuiller des fleurs. Les musiciens de la plainte humaine ne sont donc, de par l'essence même de leur tempérament, guère voués aux réussites brillantes ; ils sont les officiants d'un sanctuaire mystique ; ils parlent à une élite d'intimes ; leur voix demi-teintée ne saurait dominer la masse, et leurs œuvres, même lorsque l'étincelle du génie les anime, que le temps les a confirmées, consacrées, ne semblent pas du domaine général. La puissance colossale d'un Bach, d'un Beethoven, d'un Richard Wagner s'impose par la force même des éléments à la foule, qui, si elle ne les comprend pas toujours, les révère au moins avec une certaine stupeur. Mais le raffinement délicat, la tendresse veloutée, le charme précieux qui insinue plutôt qu'il n'affirme, qui captive plutôt qu'il convainc, tout cela ne prospère que sur un terrain pour ainsi dire préparé, que dans une atmosphère spéciale.

Cimarosa, Pergolèse, Franz Schubert, Chopin sont

peut-être les noms où s'indique le mieux cette nuance choisie ; mélodistes semblant sertir des poussières de songe, névrosés idéals dont les larmes étaient comme des pollutions voluptueuses et qui réussirent en un lied ou un nocturne à refléter tout ce que la chanson d'amour a de décevant, tout ce que l'ombre a d'anxiété et l'âme humaine de sanglots. — Il y a d'ailleurs une note toute spéciale qui distingue cette catégorie de musiciens : ils sont non seulement tristes des réalités qui les navrent et du mal qui les atteint, ils souffrent quelque peu par anticipation de ce qu'ils prévoient, de ce qu'ils craignent, de ce qu'ils appréhendent ; leur œil sybillin cherche dans les ténèbres comme une silhouette de fantôme, et le cri qui leur échappe c'est peut-être aussi bien l'avenir qui tremble que le présent qui se lamente. — Parmi les musiciens du sentiment, parmi ceux dont le souvenir s'attendrit le plus de cette poésie douce des printemps inachevés, il faut citer Benjamin Godard, dont on ne peut réellement dire qu'il ait été méconnu ou incompris, mais qui a été surtout mal connu et mal compris. Il faut en principe constater que Godard n'était avant tout pas de son époque. Les musiciens d'aujourd'hui sont des lutteurs, des raffinés, des chercheurs et des analystes avant d'être des sensitifs ; il était un rêveur, un romantique attardé, un émotionnel intérieur avec des naïvetés expressives et ce qu'on pourrait appeler des pudeurs d'écriture ; il avait la sincérité de sentiments simples, la franchise d'une pensée claire en

ses inquiétudes de nerveux pessimiste, il produisait un peu à la façon de Mozart, comme cela venait à sa plume, grand improvisateur, chanteur instinctif, mélodiste gracieux auquel il ne coûtait pas d'être fécond et que les idées assaillaient en foule, sans qu'il eut besoin de les faire valoir, de les sertir, de les condenser, ce qui donne quelquefois à certaines de ses compositions un cachet hâtif et superficiel beaucoup plus inhérent d'ailleurs à sa manière de travailler, à sa facilité élocutoire, à son besoin expansif, qu'à des causes subjectives ou à un manque d'observation et de profondeur.

Benjamin Godard est un musicien dont on ne peut guère commenter l'œuvre en bloc, et il est un de ceux sur la valeur duquel il est le plus facile de se méprendre, en ce sens que l'importance, le mérite surtout de ses travaux est fort divers, qu'il s'est arrêté aux degrés les plus différents de l'échelle d'art, qu'il effleura tous les genres, rayonna presque d'abstraction pure et s'asservit aussi à des besognes du métier de musicien et de professeur. On risque donc sans mauvaise volonté de se tromper étrangement sur son compte, si l'on base son jugement sur ce que le hasard d'un programme peut présenter de lui, ou sur certaines pages que déflorèrent des succès trop immédiats. Les meilleures pages de Godard sont celles qui sont le moins répandues, celles qu'il n'écrivit pas pour la fortune d'un éditeur ou la gloire d'un ténor aimé, celles que n'attendait pas le marchand de musique et dans lesquelles se résume ce

qui faisait le fond même de son âme et de ses réflexions ; Une amertume provenant non seulement des déceptions de la vie matérielle de l'artiste, mais aussi de l'incertitude, du trouble qui naît en la pensée du créateur, lorsqu'il se rend compte de la fragilité de l'effort humain, lorsqu'hésitant il se demande quelle route est la meilleure et où se trouve la vérité... Godard a vécu au déclin de cette époque transitoire, où la musique française traversait sa crise pubère où deux courants contraires se disputaient la victoire. Ne devait-il pas voir avec une certaine tristesse s'effriter une école, dont en sa prime jeunesse il avait rêvé d'être un des brillants représentants, et cette évolution rationnelle dont il sentait la logique nécessité, n'en subissait-il pas surtout le choc douloureux.

Tous les musiciens qui vers 1885 environ ne se tournèrent pas brusquement vers un nouvel horizon subirent à divers degrés cette impression de découragement : rester fidèle au passé qui s'évanouit, c'est plus au moins s'envelopper dans son suaire et les desservants des idoles défuntes ou des royautés déchues, ont quelque chose de spectralement triste, qui semble un reflet de cierge scintillant sur des immortelles. — Benjamin Godard n'appartient exclusivement pas, évidemment, à la phalange qui essaya de réagir contre les visées nouvelles, il fait encore moins partie de ceux qui s'en enthousiasmèrent; comme tous les musiciens sentimentaux il garda une attitude vaguement neutre, relativement passive,

et fut à ce point de vue comme en général, bien plus un spectateur inquiet qu'un combattant convaincu. — Il est curieux de noter à cet égard que tous les musiciens de la tendresse et des demi-teintes, à quelle époque que le hasard les fit vivre et de quelles luttes qu'ils fussent témoins, y restèrent pour ainsi étrangers, comme si en dehors de la note vibrante correspondant à leur état émotionnel, ou de ce qui en pourrait agiter les réflèxes, peu de choses put les attirer. — Quel que soit en effet le tableau qu'il observe, l'événement qui l'occupe ou le fait qu'il retrace, le sentimental voit toujours tout, à peu près au même point de vue ; la nature est pour lui plutôt un moment émotionnel qu'une représentation extérieure, de l'attitude d'un personnage, de ses mouvements et de ses actes, il dégage surtout l'impression sensible, le schema vibrant ; dans l'épopée humaine de Gœthe, dans Faust par exemple, Gounod n'a retenu que l'épisode passionnelle, contemplé que les boucles blondes de Marguerite ; ce qui pour Berlioz était la course à l'abîme sous les méphistophéliques ricanements, ce qui pour Schumann synthétisait l'anxiété d'exister aux fatalités humaines, ce qui pour Liszt représentait la lutte de trois énergies, l'antithèse de divers éléments, pour Gounod ce n'était qu'une idylle agréable et qu'une marguerite effeuillée, et si nous considérons des figures plus grandes et des caractères plus profonds de l'expression sentimentale, Schubert qui en est certes le plus grand héros par exemple, nous en arriverons aux

mêmes déductions. Le sentimental voit toutes choses sous un prisme particulier et elles ne comptent pour lui qu'autant qu'il en est ému ; cela provient surtout peut-être du fait que le sentimental est une sorte de philosophe à courte vue, le voyant, le visionnaire plutôt, d'un horizon restreint que fascine quelque peu hypnotiquement le rayonnement de certaines étoiles. Donnez-lui le texte le plus ingrat, le moins adéquat à ce qu'il attend, il en extériorisera pour ainsi dire l'insoupçonnée émotivité. — Lorsque Massenet, par exemple, qui d'ailleurs est beaucoup plus un sensuel qu'un sentimental, commente les figures bibliques de Jésus, de Jean-Baptiste et de la Vierge, il leur prête des accents qu'ils eurent certes peut-être, mais qui ne concordent pas avec leur apparence légendaire ; ce que chante Marie n'éveille nullement en nous-mêmes ce que nous lui supposons avoir pu dire et c'est ainsi qu'involontairement, en en traduisant essentiellement ce qu'il éprouve, que le musicien peut travestir ou au moins atténuer le caractère d'un sujet....

Trois figures impressionnèrent spécialement Benjamin Godard : Jocelyn, Le Tasse, Dante. De Jocelyn, ce fut la poésie touchante, la mièvre tendresse qui dut surtout l'attirer et certes il dut rêver de donner aux alexandrins de Lamartine, aux douces périodes rythmées du poème énivrant, un pendant mélodique. Jocelyn, Godard ne fut-il pas un peu le Jocelyn de la gloire et sous la caresse chantante qu'il greffa aux extases de l'adolescent, n'y a-t-il pas un peu de

plainte attendrie jetée sur son propre destin. Du Tasse, Godard vécut surtout les déboires, il assimila peut-être même ses souffrances aux siennes et c'est le prisonnier des geôles cruelles, (comme il était le prisonnier des routines courantes,) qu'il invoqua surtout ; il comprit le martyr plus encore qu'il vibra du poète, et sa prière au Tasse est encore plus un salut à son calvaire qu'un hommage à sa muse. — Du Dante durent surtout l'émouvoir les visions, (Godard a en effet, ce me semble, dû particulièrement faire des rêves merveilleux ; le meilleur, le plus pur de lui-même peut-être même ne l'extériorisa-t-il pas) et des chimères fantastiques, des hantises spectrales à travers lesquelles apparaît Béatrice, quelle fresque n'en aurait-il pas voulu retracer, de quel frémissement n'en dut-il point tressaillir !

Ce qu'il y a de mieux dans l'œuvre de Godard, ce sont ses cahiers mélodiques, où se cachent des inspirations exquises et des perles insoupçonnées ; sa musique de chambre, où il se montre un loyal admirateur des maîtres classiques, ses réalisations orchestrales parmi lesquelles il faut avant tout citer la Symphonie légendaire, enfin ses pièces de piano qui sont soigneusement à sélectionner.

Un des bijoux de son écrin, c'est la chanson des mois, où se succède quelque chose comme l'harmonie des saisons, les douze heures des douze chapitres. Il semble que le hasard, qui est significatif souvent, ait voulu que le meilleur, le plus intime de lui-même s'exhalât dans la plainte du temps, du temps

qui devait le trahir et ne pas lui laisser terminer sa journée laborieuse, dont il ne connut ni les instants de loisirs joyeux, ni l'heure apaisante du silence, alors que, l'œuvre faite, l'ouvrier satisfait bénéficie de son labeur.

Lisez la chanson de janvier, qui semble prédire l'an commençant avec ses ciels clairs et ses orages, le printemps renaîtra, les floraisons seront aussi belles,mais les oiselets de l'automne passé que sont-ils devenus ? et quand un gazouillis s'envolera des branches, ce ne seront plus les mêmes.

Il y a tout un état psychologique dans le commentaire de cette phrase. On dit que ceux qui doivent mourir trop tôt sont tristes lorsque la nuit tombe, et qu'ils pressentent leur fragilité. Eh bien il semble que lorsque le musicien laissa s'échapper ce cri, comme un frisson de néant venait de s'emparer de lui ; et que sur la note frémissante, l'expression de terreur resta. Et dans plusieurs autres de ses lieds, dans tout ce qui compte de lui, s'esquissera plus ou moins ce vague soupir d'une blessure latente, d'une destinée prématurément condamnée ; le sort de Godard aura été douloureux, bien moins parce que son existence fut pénible que parce qu'il n'aura pu achever sa route complètement et qu'alors que s'éteignit sa flamme tous ses efforts n'étaient pas réalisés. Il restera donc de lui indépendamment de ce qu'il a fait, de ce qu'il a voulu, en plus du mérite qui s'attache au courage persévérant de l'ouvrier loyal, le souvenir touchant dont s'environnent les

figures qui s'évanouissent sans avoir subi les atteintes du temps et qui disparaissent si tôt, peut-être parce que dans l'au-delà mystérieux leur jeune beauté fait envie aux ombres.

Quelle est sa vraie place dans l'histoire de la musique française, il n'est pas encore l'heure de la fixer définitive, mais je la crois plus haute que celle que lui attribuent ses contemporains ; ce n'est heureusement pas d'après les succès qu'il remporte que l'artiste doit être jugé et le temps qui assassine, qui rudoie et qui bouleverse est aussi le temps qui console, qui répare et qui nivelle. Parmi les rêveurs que les réalités déçurent, parmi les poètes qu'accabla le destin, sa place est belle . la plupart des musiciens du sentiment eurent une carrière presque tragique, il n'a pas fait exception ; de ses douces mélodies, de ses enchantements sonores, fleurs troublantes d'automne, verdoyances attardées, se tresse à sa mémoire une immortelle couronne ; il n'aura pas été le conquérant superbe qu'attend le laurier triomphal, mais du livre de l'existence il aura su feuilleter les pages les plus attendrissantes et n'a-t-il pas semé du rêve à l'avenir puisqu'il a su si bien comprendre les trois mots fatidiques de l'art : Aimer, souffrir et chanter.

LOUIS LACOMBE

Ce qu'il y a de plus inique et de plus triste chez les humains ce sont leurs jugements ; ce sont ces arrêts, basés, s'ils sont faits au prétoire, sur des textes retardataires et selon un esprit rétrograde et chicanier : conçus selon la routine et les préjugés courants, s'ils sont prononcés par ces arbitres momentanément souverains, qui sont les rois du bon ton, de la mode et de l'élégance.

Et encore, même dans l'outrage d'un arrêt injustifié, même dans la sottise d'une appréciation irréfléchie, il y a pour celui qui les subit le coup de fouet stimulant, qui provoque aux révoltes superbes, ou prépare aux résignations sublimes ; il y a surtout — car tout geste a son réflexe et toute syllabe son écho — l'espoir latent d'une réhabilitation future ; (la justice, ce fantôme triste qui semble fuir devant nos pas, s'attardera peut-être un jour sur notre tombe, pour l'éclairer d'un feu follet) mais quelle nuit, quelle ombre funèbre n'enveloppe pas l'artiste qu'écrase

l'indifférence, et qui sent que l'appel angoissant de son âme, que les clameurs de son génie, ne vibrent que dans la solitude et ne s'adressent qu'à des sourds.

Quelle force de résistance, quelle sérénité hautaine ne doit pas posséder celui qui sent en lui-même de quoi transfigurer l'esprit, de quoi vivifier le cœur de qui le comprendrait, de qui s'en pénétrerait et que le hasard fatal condamne à cette navrante perspective ; Etre seul au milieu du néant et ne rayonner que dans un désert. Comment s'étonner que tant de musiciens ne purent dominer cette angoisse et défaillirent de désillusion, brisèrent leur plume, ou déchurent aux besognes serviles des courtisans de la foule.

Vraiment, ne faut-il pas avoir l'austérité superbe d'un Bach, ne livrant même pas ses productions au public, le caractère apostolique d'un César Franck, sourd aux bruits du dehors et vivant de son génie intérieur sous l'ogive des cathédrales, pour évangéliser quand même les sourds-muets et les insensés, et du haut de son sacrifice, planer extasié, les yeux énivrés d'infini et l'âme auréolée de paix. Et pourtant que ce doit être beau ce sacerdoce sans lévites, ce travail sans salaire, avec un but idéalement rêvé seulement, entr'aperçu dans un lointain de soleil : l'être suprématisé au-dessus des ambiances, héroïsant son geste et se donnant des ailes.

Cette haute ivresse, le noble musicien dont la grave figure nous apparaît maintenant, comme quelque

peu nimbée d'un nuage discret qui en mysticise à propos l'apparence, il dut la connaître et ce fut une de ses seules félicités, Louis Lacombe. Avant d'essayer de célébrer sa valeur d'art, avant d'appeler sur ses œuvres la tardive attention de tous ceux qui respectent l'effort loyal, la dignité laborieuse, avant de tenter d'esquisser ce qu'il y a d'admirable dans sa production, il sied d'honorer son caractère et de s'incliner devant son exceptionnel exemple. Il suffit d'ailleurs de se pénétrer de ses écrits avant de connaître une note de sa musique pour deviner, pour ainsi dire, comment il dut concevoir son œuvre et ce dont dut vibrer ce cœur que la douleur avait séraphisé, sans en altérer la pitié, ni en aigrir les transports.

Je me suis fait un cœur de Christ, plein d'amour et de pardon, dès lors j'étais sans défense et le monde m'a vaincu, disait-il. — La phrase est belle, digne de lui, mais néanmoins il ne me déplaît pas de mettre le mot *vaincu* en regard des sublimes qualités d'homme et des belles expressions d'art dont il fit preuve...

Le *Vae victis* brutal de la soldatesque grossière ne se répercute point dans les régions sereines où n'officient que les spiritualités, et si la bonté n'est pas une arme, c'est qu'elle est une auréole. Dénué de tout esprit de combativité, passif et serein, dans la conscience de sa tâche, Louis Lacombe vécut pour ainsi dire à côté de l'existence ; n'ayant que des aspirations morales, incapable de toute ambition, dé

toute mise en avant ; ignorant de l'arrivisme contemporain, des souplesses qui font réussir, des courtisaneries exigées ; le buste penché, les yeux perdus dans le lointain, il rêvait les passions pacifiées, le geste dompté, il était quelque chose d'une humanité meilleure et d'une époque plus heureuse. Penseur profond, instinctif poète (on n'est vraiment musicien d'ailleurs qu'à ce prix), il sentait tout ce qu'il faut de haute connaissance, de raisonnement et de philosophie pour réaliser l'œuvre du compositeur pour au-delà des broderies sonores synthétiser en harmonie, et ce dont vibrent les hommes et ce que disent les choses, et dans un esprit moins agressif que Berlioz, il fit de la morale artistique et traça au hasard des jours des préceptes d'école, des principes dont la réunion réalise une sorte de Bible artistique, dont on voudrait que certaines pages fussent affichées aux portes des écoles et au seuil des édifices publics, ne fut-ce que pour faire rougir les banquistes paradant au coin des carrefours. Lisez ces quelques lignes qui se trouvent dans la préface de *Philosophie et Musique* : L'art absolu se dérobant à la vue dans les profondeurs de l'Incréé, nous n'en contemplerons jamais tous les aspects, nous n'en embrasserons jamais l'ensemble magnifique. Quant à l'art relatif, il vise à réaliser la beauté parfaite, épanouie en l'être suprême. Son mérite principal consiste à tendre vers l'absolu, à ouvrir sur Dieu de nouveaux horizons, à réconforter les âmes en les faisant vibrer au contact du beau, du vrai, du bien. Son but est d'i-

nitier les peuples aux mystères d'une existence supérieure, de les y préparer, de les en rendre dignes. Considérer l'art comme un moyen de satisfaire l'amour propre des artistes et de procurer au public des jouissances superficielles et passagères, c'est donc le méconnaître, étrangement le rabaisser, le calomnier.

Non ! l'architecture, la peinture, la sculpture, la musique, la littérature qui ont leur base incommensurable dans le sein de Dieu et leur puissance relative dans le sein de l'humanité, ne sont pas des simples passe-temps propres seulement à réjouir la multitude et à flatter la vanité ; L'art est un grand missionnaire, il a charge d'âmes ». Et parlant de Beethoven, de Berlioz, de Chopin, de Schubert, avec quelle belle envolée lyrique ne s'écrie-t-il pas : Pourquoi ces travailleurs n'auraient-ils pas suivi les chemins frayés par la vulgarité, par la basse complaisance, par la fortune acquise au prix du reniement, s'ils avaient pensé que l'art peut sans remord se borner à charmer les loisirs des badauds, des ignorants et des imbéciles? Pourquoi, s'ils n'avaient pas cru remplir une mission sacrée, auraient-ils consenti à supporter mille maux, mille injustices, mille critiques effrontées ineptes. Ah, croyez-le,si les riches et superbes individualités savent qu'elles portent la lumière qui dissipera les ténèbres, si elles savent qu'elles offrent aux masses le pain de vie, elles savent également que marcher dans la véritable voie, c'est souffrir, que le Calvaire est sur

leur route et qu'elles devront y monter, pour avoir affirmé le vrai.

A cette hauteur, mais à cette hauteur seulement, l'artiste devient le collaborateur de Dieu ; il aide l'absolu à s'incarner dans le réel, il donne une forme sensible à la pensée, et cette forme, devenant de jour en jour plus transparente, voile de moins en moins le modèle suprême dont les initiés sont éblouis et dont ils mettent sous les yeux de la foule les impérissables et fécondes beautés. Ainsi — et pour tout dire en un mot — l'art est l'éclosion de l'invisible dans le visible. »

L'homme qui a écrit cela (et il y a dans ses papiers posthumes, dans ses notes, des quantités de pages qui mériteraient d'être citées au même titre) était réellement une conscience et ne pouvait être qu'un artiste supérieur ; rien que par ses enseignements, rien que par son dogmatisme mystique qui nous le représente apôtre-poète et dispensateur de vérité, il mérite de se survivre dans la beauté de ses paraboles et l'héroïque simplicité de sa modestie.

Lacombe compositeur confirmait Lacombe philosophe ; quelque peu enfant prodige, il fut d'abord un pianiste remarquable que Liszt encouragea, mais il me semble que son caractère, ses tendances morales devaient quelque peu l'éloigner de la carrière du virtuose dont l'imprévu, les accidents, le hasard ne devait pas convenir à sa nature ; on voulut pourtant longtemps étouffer sa muse sous sa réputation d'interprète et borner sa valeur à celle d'un très

habile exécutant. Je ne l'ai jamais entendu, mais je ne sais pourquoi je me sens porté à croire, d'après ses idées, d'après tout lui-même, que l'instrument, pour lui, devait n'être qu'un moyen, qu'il n'était pas fait pour éblouir par l'habileté, qu'il ne devait pas aimer jeter de la poudre aux yeux, user de l'escamotage magique, du stratagème heureux qu'est trop souvent le virtuosisme, qui chez lui d'ailleurs devait se résumer surtout en finesse instinctive et en sensibilité d'expression.

Le très intéressant travail d'Henry Boyer, dont s'est d'ailleurs servi Louis Gallet pour ce qu'il publia sur Louis Lacombe, nous apprend que, né à Bourges le 26 novembre 1818, il commença à se produire comme compositeur vers 1843 et que c'est après avoir entendu la symphonie en Si bémol de Beethoven dans la cathédrale de Münster, qu'il se destina d'enthousiasme à la composition sévère.... Les œuvres capitales de Lacombe sont *Manfred*, symphonie dramatique exécutée en 1847 au Conservatoire et dont certains critiques blamèrent l'audace de l'instrumentation, *Arva*, symphonie dramatique exécutée également au Conservatoire en 1850 ; *La Madone*, opéra-comique joué au Théâtre-Lyrique en 1861, *Sapho*, symphonie classée la première au concours de l'exposition de 1878, *Winkelried*, selon lui son œuvre capitale que Genève, Coblentz et plusieurs villes d'Allemagne ont représenté avec beau succès, *La Reine des eaux*, qui triompha à Sondershausen en 1901, enfin une multiplicité de mélodies

et d'inspirations éparses, de fragments que la vaillante veuve du maître tient à honneur de réunir et de laisser publier.

Il ne m'appartient pas de faire ici la critique suivie de l'œuvre complète de Lacombe, mais je voudrais surtout donner envie de la connaître, persuader qu'il y a des joyaux cachés dans le nombre de ses pensées musicales, et sans le moindre intérêt, sans le moindre parti-pris que celui d'un chercheur qui serait heureux de tirer du silence des accents dignes d'être écoutés et recueillis, pousser le public à s'associer à l'acte qui est l'un des plus dignes de la famille sociale : la mise en lumière des beautés discrètes, des floraisons d'autant plus suavement parfumées qu'elles mûrissent dans l'ombre et s'épanouissent dans le mystère.....

Lisez le *Quia pulvis est*, lied où l'intensité recueillie se double comme d'un frisson d'au-delà, se subtilise de douceur nuancée, chant d'un pacifié qui a gardé l'espérance ; *et le Sentier où l'herbe se balance*, que Schubert rêva peut-être et dont la note gémissante et délicieusement attendrie semble s'envoler des bruyères, dans un oasis éthéré ; et l'humble prière *Aime celui qui t'aime*, qui révèle le même état d'âme que celui de César Franck écrivant : *L'ange et l'enfant*, mélodie d'un amoureux divinement craintif en la naïveté juvénile d'un cœur impollué. La mélodie de Louis Lacombe le révèle d'ailleurs aussi tout entier ; elle n'a rien de la cavatine ; il n'a pas comme les Italiens d'opéra profane l'expression vocale, il ne

l'a pas enflée de bouffissures prétentieuses et d'énervantes chatoyances, il lui a laissé sa pudique saveur, il lui a donné aussi ce suc divin qu'on ne trouve presque que dans les lieder allemands et dont Schubert, Loewe, Brahms ont quintessencié le parfum.

Psychologiquement, il n'était donc pas de son époque et l'on est comme stupéfait, en lisant ses recueils, de les savoir composés il y a près de cinquante ans ; il y a eu donc en lui presque du précurseur, et dans l'oratoire d'idéal où sa pensée s'était abstraite, il ne communiait pas seulement de son rêve et de sa chimère, il en réalisait vraiment quelques-unes des expressions. Le seul reproche que je lui ferais est un éclectisme exagéré. Ce qui est le plus triste dans un exemple pareil, ce n'est pas de devoir se dire : Voilà une iniquité atroce, une injustice scandaleuse ; notre état social qui oblige à la révolte que dédaignent quelques-uns ou à la soumission qui répugne aux intègres, est coutumièrement indifférent à ces hontes ; ce qui est le plus triste, c'est de se remémorer ce que nous avons perdu par cela. On peut tardivement honorer le méconnu, graver sur le marbre et son nom et ses exploits, mais ce qu'il aurait pu faire encouragé, qui nous le restituera. Ce que sa pensée mûrissait et qu'il ne put réaliser est perdu à jamais. Toute sa vie, Lacombe rêvait d'un drame superbe, dont le sujet serait digne d'un second Beethoven et qu'il voulait être l'œuvre capitale de sa vie : *La Révolution Française*. Il y voyait un poème merveilleux avec le chœur des

peuples, avec, en personnages symboliques, le génie de l'humanité, la France, l'Histoire, la vision de Sainte-Hélène, et enfin l'allégorie des scènes populaires de 1789, la bacchanale révolutionnaire venant jeter au milieu des événements graves, magnifiques ou lugubres, la gouaillerie héroïque du parisien de barrière: Ici l'on danse... De cette conception, il n'est resté que le scénario, qui effraya d'ailleurs tous les collaborateurs qu'il pressentit.

Il y a dix huit ans que Louis Lacombe s'est éveillé à l'immortalité ; sa ville natale, Bourges, lui a fait hommage d'un monument. Un de ses concitoyens, M. Henri Boyer, lui a consacré un intéressant opuscule, travail sincère d'un consciencieux et d'un dévoué. Louis Gallet lui a donné un souvenir ému dans ses notes d'un librettiste ; on exécute par ci par là, de temps à autre, quelques pages de lui ; c'est tout ce que la France a cru pouvoir faire pour un des siens qui l'honorent profondément, c'est tout ce que nos artistes ont cru pouvoir donner à un héros, dont il serait à souhaiter qu'ils suivissent l'exemple.

Hélas c'est encore de loin qu'est venue la réparation ; des scènes étrangères ont accueilli *Winkelried* et *La Reine des Eaux :* Genève, Coblentz, Mayence, Sondershausen, viennent successivement de monter ces partitions et dans l'au delà, si l'on s'inquiète encore de notre monde de pygmées, le tranquillisé a pu percevoir l'écho de la joie publique, qui salua la révélation de son œuvre et voir mentir la

prophétie qu'il faisait quelques instants avant de disparaître en feuilletant son manuscrit : Je me demande chez quel épicier ceci ira envelopper de la chandelle...

Quoiqu'il en soit, dans l'apothéose terrestre ou dans le silence sidéral, il restera, parce que malgré la laideur courante, malgré la félonie des choses et des événements, ce qui est beau, ce qui est bien, demeure pour jamais, en excuse quelque peu de l'iniquité triomphante.

« Amant de l'aube pâle et des blondes étoiles », il aura passé près de nous sans se souiller des contacts, sans fléchir à la terre ; des figures comme la sienne peuvent s'évanouir sans crainte, elles ne disparaissent pas entièrement, il en reste l'incomparable reflet et le divin rayonnement, et comme dans les nuits calmes, le scintillement stellaire se souvient d'un soleil éteint, ainsi la postérité se poétise de leur souvenir et s'anoblit de leurs leçons.

Peut-être jamais, hélas, son nom ne brillera-t-il de cette bruyante gloire que tant d'autres volent et qu'il méprisa, mais au-dessus des hochets et des couronnes, plus haut que le triomphe et que l'humaine consécration, resplendit l'auréole que rien ne peut altérer, *celle du juste*, et vainqueur ou vaincu, comme clame Don Diègue : c'est au premier rang que le héros sommeille, dans la sérénité du devoir accompli.



LE MOT, LE GESTE ET LA NOTE

Si c'est par les mots que la pensée humaine, que les sentiments divers peuvent le plus explicitement se traduire, c'est par la note et le geste en revanche que le mot, qui n'est en lui-même qu'une sorte de réverbération des images intérieures de notre entendement et de nos émotions, arrive à traduire et à persuasivement réaliser le sens voulu. Il y a, d'ailleurs, entre le mot, le geste et la note, une sorte de corrélation intime ; ils semblent faire partie d'une unité expressive qui serait celle d'un être parfait ; ils évoquent l'alliance des trois grands principes expressifs : la musique, la poésie et la peinture et, dans cet ensemble, ils nous laissent rêver à côté des polyphonies superbes, à côté des poésies sublimes, d'une sculpture, d'une peinture animée, où l'apparence figée et matériellement morte des figures et des choses conserverait le mouvement et le rythme, par delà le silence harmonieux des formes et des espèces.

Et le geste, le mot et la note ne seraient-ils pas,

en leur alliance consonnante, quelque chose comme l'harmonie complète et des êtres et des éléments et toutes les dissonances, les heurtements, tout ce qui glisse inévitablement entre les sympathies, les ententes et les amours, le germe de discorde dont elles doivent périr, tout ce qui, dans la nature, dans les révélations artistiques ou matérielles interdit la perfection, ne provient-il pas de la non concordance de ces trois expressions, dont l'unification pourrait représenter l'absolu.

Qu'est-ce qu'un mot en réalité ? En dehors de ses lois phonétiques et étymologiques, c'est une suite de syllabes ayant une signification plus ou moins conventionnelle et représentant quelque peu en bloc, quelque peu grosso modo, l'idée ou la chose auxquelles il correspond. Qu'est-ce d'autre part que parler, sinon donner aux suites de mots, à l'enchaînement des locutions, quelque chose qui n'y réside que très variablement et que chacun, selon ses intentions particulières, précise et accentue spécialement. — Le mot, mais on peut, avec une inflexion sonore, lui donner une signification contraire à son sens propre; le mot, mais il est fait pour les subtilités de l'expression et de la langue, pour les détours de l'élocution, pour les sous-entendus, pour tout l'à côté, l'au-dessus et le plus loin qu'il ne dit point, et que l'œillade, le sourire ou l'effleurement précisent.

Ce qu'il y a de plus exquis dans le mot, mais c'est ce qui s'y ajoute, et le babil des jolies lèvres, et l'enchantement des douces phrases valent par ce que l'i-

magination y adjoint, par ce que la volupté y saisit. Un mot ; prenons celui qui les contient tous, étant l'x du problème et l'alpha de tout idiome : aimer.... Aimer, mot qui sourit, geste qui chante, et note qui déchire ; aimer, ou la bouche qui parle veut être le geste qui fascine, ou le mot expire en note puis en interjection et silence...Aimer, ou le mot est prélude, la note commentaire et le geste conclusion, et où les trois s'invitent et s'appellent mutuellement dans une sorte de rituel involontaire et instinctif, verbe qui est mystère, mouvement qui est loi et dont la devise est : *encore*. Eh bien le vocabulaire osera-t-il jamais indiquer tout le mirage de nos sens, toute la vision de nos yeux, toute la fébrilité de nos nerfs, alors que frémissantes les lèvres murmurent : Je t'aime, et la multitude des nuances et la complexité, la gradation du mot à la chose et de la parole au geste, quel terme le pourrait traduire ! Ce n'est pas cette phrase plus ou moins imagée qu'écoute l'amoureuse tandis qu'elle cueille les mots aux lèvres du bien-aimé ; ce n'est pas ce qu'il dit qu'elle entend, c'est ce qu'elle suppose ; comme en rêve s'illusionnent les regards éblouis, des paroles d'amour chacun sent ce qu'il veut et tandis que *s'égrènent* les termes conventionnels, les tirades roulantes, les serments pompeux ; au rictus physionomique, au timbre expressif, ne percevons-nous pas le néant des mots, quand la voix nous ment et que l'œil trahit. Entre le mot et la note, il y a à la fois similitude et profond abîme... Qu'est-ce qu'une note ? Un son, un soupir, une in-

terjection ; euphoniquement quelque chose de bref ; moralement une indication, une couleur, une idée ; Lamartine l'indique ainsi :

La nature a deux chants, de bonheur, de tristesse,
Qu'elle rend tour à tour ainsi que notre cœur,
De l'une à l'autre note, elle passe sans cesse
Homme, l'une est ta joie et l'autre ta douleur.

Et lorsque Balzac écrit : Beethoven a bâti ses palais d'harmonie avec des milliers de notes », c'est encore plus au figuré qu'effectivement qu'il a raison... Les diversités émotionnelles du cœur humain forment une gamme immense, dont nos oreilles ne percevaient de beaucoup point les degrés si l'on en pouvait inscrire le graphique. Il y a autant de notes qu'il est susceptible d'exister de mouvements, de sensations, et d'efforts et du silence en lequel se symbolise l'éternité jusqu'à l'incommensurable infini, tout est note, écho, harmonie....

Et c'est pourquoi les musiques ont en elles avec les maxima expressifs, tout ce qui vient de l'humanité matérielle, tout ce qui représente et actionne l'âme et les sens humains, tout ce qui à l'ici-bas révèle un au-delà d'inconnu dans le mystère énervant des imprévus sonores dans l'envoûtement voluptueux des chromatismes mélodiques.

A-t-il sa note, le verbe aimer par exemple, et lorsque défaille un cœur, sous l'étreinte des passions, a-t-il une sonorité définie. Peut-être... car, en réalité, des innombrables complexités, des inextricables détours

du sentiment avec ses variantes, ses changements et ses imprévus, une unité se présente toujours : le *paroxysme* ; l'illusion d'amour pour être humainement complète appelle un maximum, et joyeuse ou navrée, idéale ou charnelle, l'effervescence passionnée exige les tessitures extrêmes.

La note sensuelle de Richard Wagner en sa frénésie fatale, et la note perverse de Massenet en son caprice dépravé, elles tendent, malgré leur extraordinaire éloignement, aux mêmes énervantes combinaisons ; les sons s'y démènent dans une même orgie, les accords s'y enchevêtrent dans un similaire halètement et c'est la différence de souffle qui, pour la plus grande partie, sépare les résultats.

La note en elle-même, d'ailleurs, a un je ne sais quoi de tendance à la progression ; chanter, c'est peut-être surtout accentuer le dire, comme le geste semble ponctuer ce que les lèvres prononcent.

Le geste, premier langage de l'être, a en lui-même quelque chose d'involontaire ; si la musique réalise de l'impression sans effleurements, il est lui soumis et étudié, de la sculpture animée dans une symphonie d'attitudes (1). En lui-même brutal, comme

(1) Ce dont on se rend compte en premier lieu, lorsque l'on compare l'art de la danse et l'art de la musique, c'est qu'aussi divergents que soient leur but et leurs résultats, c'est qu'aussi éloignés qu'en apparaissent la synthèse morale et le principe initial, ils obéissent malgré eux aux

toute chose initiale, il traduirait plus volontairement les sentiments concrets et les violences extérieures, il est quelque peu l'ennemi de la réflexion, quand la pensée domine elle le maîtrise, quand

mêmes phénomènes physiques et dépendent des mêmes lois fondamentales et inviolables.

Comme la musique, la danse est essentiellement solidaire du rythme ; ainsi qu'à elle la mesure lui est inévitablement indispensable et dans les cas où leurs rapports mutuels sont les plus caractérisés, l'une appelle tout naturellement le secours de l'autre.

Ils ont enfin un mobile principal qui les juxtapose idéalement et les réunit en fraternité, l'harmonie dont ils s'inspirent et dont ils doivent uniquement réaliser les expressions.

La musique a sur la danse, certes, un grand avantage spirituel ; elle évite la matérialité des éléments, elle n'emploie pas de moyens tangibles, elle ne parle pas enfin aussi directement aux entités sensuelles ; mais elle a aussi en revanche, contre elle, l'invariabilité de son imprécision, l'indécis de son caractère, le fluide de sa nature, qui laisse à la fantaisie imaginative les rênes absolument libres dans un champ par trop étendu.

L'art musical n'est matériel, d'ailleurs, que par les procédés, qui en réalisent les sonorités ; l'inspiration qui le fait naître, autant que la nature et l'objectif de son résultat, sont extra-organiques et d'essence surhumaines, tandis que l'art de la danse consiste au contraire à splendier la matérialité de la forme, et à préciser dans un idéal plastique, ce dont notre entendement peut s'être illusionné, ce que le rêve peut nous faire entrevoir. — D'autre part les



l'âme est sereine, il se tait, et s'il a de lui-même quelques superbes expressions, celle du commandement et celle de la prière, il apparaît comme n'ayant pour but que de traduire quelques sentiments directs. Aimer, traduit par gestes, aurait l'obscénité des expressions trop significatives, des lumières trop crues et dans l'exposition et le commentaire il manquerait cette lenteur progressive, cet ensorcellement qui fait que l'on s'avance sans s'en rendre compte et que du mot à la note et au geste la gradation insensible s'impose involontairement. De l'alliance du mot et de la note avec prédominance de l'idée, naquit la littérature ou plutôt la rhétorique, et c'est une des voluptés de l'écrivain d'allier aux belles pensées des périodes heureuses, et de séduire l'oreille tout en contentant l'esprit.

effets vibratoires de la musique provoquent naturellement en nous l'émotion, évoquent d'eux-mêmes en notre mentalité les phénomènes supérieurs de la douleur ou de la joie, cependant que nos yeux même, éblouis par la pureté de la forme, par la transfiguration du mouvement, doivent s'illusionner d'irréel pour se figurer davantage. — La musique, c'est donc de la poésie sans paroles, du songe à l'état d'éveil, de l'impression sans effleurement, ce qui comparativement dans ce cas ferait de la danse, selon l'heureuse phrase de Raymond Bouyer « la mélodie des formes ».

La musique est donc en définitive supérieure à la danse, si le poète est plus grand que le peintre (1).

(1) George Vanor appelle la danse : Le mouvement sculpté.

Il y a des vers de Racine et d'Hugo, de Leconte de Lisle et de bien d'autres, il y a des expressions italiennes et des poèmes anglais qu'on a plaisir à écouter même sans les comprendre. De la note et du mot avec prédominance du sentiment naquit le chant, où l'âme se plaît le mieux à s'abandonner, où la plainte instinctive de l'individualité humaine trouve son expression la plus formelle, et par lequel il semble que toute la substance intérieure humaine s'élève d'un échelon lorsque s'évoque par lui l'idéal éternel dont se nourrit notre illusion... « La raison ne peut que parler, c'est le cœur seul qui chante » a dit Joseph de Maistre ; il semble, en effet, que de même que du rêve aux réalités, des intangibles espaces aux matières cruelles, la distance est infranchissable, il semble aussi que de l'expression positive aux enivrements sonores, l'éloignement est irrémédiable ; les chiffres n'ont pas leur chanson.

Du geste tempéré et soumis aux lois musicales du rythme et de la mesure naquit la danse, la mimique. Il y a dans l'expression mimique toute la splendeur du silence, avec quelque chose comme le tableau de la réflexion, comme la synthèse des transformations physionomiques. La mimique sublimise d'impression le visage le plus niaisement laid, le plus sottement vulgaire, donnant au masque blafard du pierrot même la majesté de l'épouvante ou le rictus de l'effroi. La mimique, elle trace sur nos visages le dessin de nos passions et de nos sentiments, et c'en est le tableau comme la musique en est le commentaire.



Art profane par excellence et par lequel s'animèrent sous les cieux éoliens les marbres ineffables, la danse, glorification de la plastique humaine, rite merveilleux de la forme et du geste, et qui nous rappelle selon A. de Musset :

Quand sur le Cithéron la bacchanale antique
Des filles de Cadmus dénouait les cheveux
On laissait la beauté danser devant les dieux.

La danse plastique est la représentation la plus noble de ce qu'il y a de fluide dans l'être, d'irréel dans la matière ; la danse qui fut le rituel religieux du peuple qui pour suprême religion eut celle de la beauté et qui allégorisa ses divinités sous le nom de Vénus et d'Apollon, la danse, sculpture animée, et poésie concrète, elle est l'éternel chant de victoire de l'opulence et de la splendeur charnelle ; elle est l'incarnation paganiste héroïsant à mi-divinité les attributs de la force et les emblèmes de la beauté (1). La danse, cérémonie mystique, allégorie ou symbole, c'est l'humanité reine, la matière défiant l'irréel, et c'est surtout la célébration de la passion-culte, de l'amour-triomphe avec je ne sais quel défi au temps et au destin, car la femme faite prêtresse, c'est l'idole

(1) « Sœur animée de la peinture, sœur charnelle de la musique, la danse les réconcilie dans son eurythmie supérieure. — Elle est au geste ce que la *poésie* est à la *prose*... »

RAYMOND BOUYER.

faite dieu et c'est la revanche de la chair que de faire défaillir l'esprit...

Aujourd'hui où tout se nivelle, la danseuse reste encore comme une ombre mystique sur des ruines de colonnades ; elle résume tout ce que l'épicier bourgeois abhorre et flétrit : la grâce dans l'imprévoyance, l'amour dans le plaisir, la chair dans son apothéose...

N'est-elle pas comme un je ne sais quoi de sourire vivant, elle dont Jules Lemaître a dit que son corps semble presque affranchi des lois de la pesanteur, qu'il est angélique à demi, tant on sent qu'un esprit subtil, répandu dans toutes ses parties, le gouverne harmonieusement, l'enveloppe et l'allège, qu'on dirait parfois une âme, dansant sous une forme visible... N'est-ce pas elle qu'il faut invoquer pour revivre des temps bénis et dans cette radieuse nudité, qui nous fait souvenir des antiques Tanagra ; ne doit-elle pas quelque peu nous consoler des pudiques laideurs dont s'avilit le monde contemporain...

Et ce poète n'a-t-il pas raison de gémir en disant :

Dis-nous par l'abandon des attitudes lentes
L'obscurité du songe et l'émoi du réveil,
Et comment sur l'Ida dansaient les corybantes
Pour gagner aux chansons des brises indolentes
L'anéantissement auguste du sommeil.
Pour tous vous évoquez, ô belles jeunes femmes,
Un monde de sourire à l'abri des douleurs,
Où le poids vil du corps n'accable plus les âmes,
Où les pas plus légers ne foulent plus les fleurs.

Elle est celle vers qui notre désir se rue
La chimère que nous adorons à genoux
Notre illusion même à nos yeux apparue
Notre rêve animé qui vole devant nous (1).

Hélas son vrai règne est fini. Notre humanité présente ignore les beaux gestes ; complexes, inquiets et indécis, nos désirs et nos passions mesquins comme nos extériorités, vices de vieillards fanés, plutôt qu'ardeurs de jeunesse fleurie, ont quelque peu honte d'eux-mêmes ; tout ce qui est sève, printemps, franchise offusque les chastetés rhumatisantes, et l'hiératique beauté antique est devenue *honnête* sous le Waterproof anglo-saxon. A côté de ce ratichonisme des formes, nos âmes éplorées, avides de jouir de ce qu'il est interdit à nos yeux d'admirer, de ce dont nos lèvres sont officiellement sevrées, s'exaspèrent de plus en plus de névroses, d'inquiétudes et d'indécisions et les gammes des notes se multiplient et s'enchevêtrent et les sublimes symphonies bercent les chimériques plaintes d'un monde qui a trop vécu, d'une humanité de vieillards qui a des caprices d'enfants. De la note exaspérée, du mot disséqué et du geste faiblissant, s'est emparé le drame ; à la simplicité monodique et majestueuse de l'art tragique grec, à la sérénité rythmique de l'expression de Gluck, s'est substitué l'échevêlement orchestral, qui après avoir été immense avec Beethoven, anxieux avec Schumann, viola le verbe.

(1) *Danses de jadis et de naguère* (A. Dorchain, Gheusi, etc. etc.)

pour dans l'œuvre wagnérienne unir les trois synthèses de la musique, de la danse et de la poésie en une réalisation pratique...

Et sans discuter ici le principe d'art de la chose, cette évolution n'est-elle pas caractéristique, le mot et le geste en réalité absorbés par la note, de même que s'intériorisent en nous-mêmes les manifestations esthétiques diverses, dont notre cérébralité tend à monopoliser les impressions...

Les passions modernes sont imaginatives et prolixes, le geste leur est trop bref et le mot ne leur suffit plus ; aux analystes subtils, aux chercheurs épris d'imprévus, il faut de plus savantes expressions, de plus curieuses nuances et la note absorbe l'ensemble, comme la pensée servilise la forme et domine l'humanité...

Il doit en être ainsi ; mais de temps en temps regardons le passé pour nous souvenir et nous imprégner de sa beauté.

Et comme au temps proscrit et surhumain des fables
Faisons vivre en l'essor du geste inimité
L'âme des dieux païens et des âges antiques
Comme il s'est endormi un soir d'été latin. (1)

(1) *Danses de jadis et de naguère.*



A PROPOS DE CRITIQUE MUSICALE

Ceux qui font profession de juger ne sont en général à aucun point de vue estimés ; aux uns ils apparaissent des inutiles qui ne font que fort peu de bien aux œuvres puissantes, lesquelles se soutiennent d'elles-mêmes (et ne sont alors par conséquent guère secourables qu'aux productions plus ou moins médiocres) ; aux autres, ils semblent des parasites, qui vivent de l'effort et de la pensée d'autrui en s'efforçant d'en entraver la portée et d'en déconsidérer les tendances, par des sentences doctrinaires et pédantes, que l'enthousiasme et le génie ne peuvent que mépriser et dont le vulgaire ne saurait effectivement tirer profit. Le critique, pour bien des créateurs, n'a que l'âme d'un pion, et lorsque Catulle Mendès anathématisa Sarcey, à peine défunt, de cette cinglante apostrophe : « *Honte à celui qui éteignait les aurores* », toute la littérature battit les mains.

Ces préventions sont-elles justes et la critique

n'est-elle vraiment qu'une sorte de formalité qui n'intéresse guère que les lecteurs superficiels, les mondains banals incapables de motiver leur jugement et auquels plaisent les phrases que l'on peut resservir, ou les auteurs susceptibles qu'elle blesse ou qu'elle flatte ? Je ne le crois pas. La critique (et il n'est ici question que de critique musicale) défaille surtout de son insuffisance, de sa vénalité et de son manque de tenue. Existe-t-elle même réellement cette critique, et ne serait-on pas tenté, avec Henry Lavoix, de convenir « que si le mot de critique musicale existe, la chose est à peine née ? » En France, il n'y a guère qu'une quarantaine d'années, qu'avec Berlioz, d'Ortigue et Fétis naquit l'embryon d'une littérature musicale sérieuse ; il est incontestable que la presque totalité de ce qui fut publié auparavant, que cela concernât gluckistes, piccinistes, Italiens, etc... ne relève guère que du pamphlet. Depuis la guerre s'est, il est vrai, lentement formée une phalange d'amateurs éclairés, de musiciens consciencieux et intègres, qui, nourris aux bonnes sources classiques, sont en plus imbus d'idées novatrices et tendent à toujours aller de l'avant, au risque même de manquer de cette prudence initiale que doit toujours posséder le pionnier le plus hardi. En tant que critique, ceux-là font surtout (firent surtout) de la polémique combative et on leur reprochera, avec quelque vérité, de manquer de l'objectivité qui donne à un commentaire sa plus claire valeur ; ils n'en sont pas moins les réels protagonistes de la cri-

tique musicale française, car, en effet, leurs confrères, chroniqueurs aimables improvisant parfois des comptes-rendus d'œuvres qu'ils n'étaient même pas allés entendre, n'ont, tout au plus, réussi qu'à fixer des souvenirs et à rédiger des notes documentaires. Si l'on s'amuse à parcourir ce qui fut écrit au cours de la bataille wagnérienne, ou même à des occasions beaucoup plus bénignes, contre tel musicien, telle partition, telle nouveauté, on en arrive presque à se demander si certains critiques n'ont pas essayé d'atteindre le record de l'ignorance et de la niaiserie. Lisez dans la première édition du Dictionnaire lyrique ce qu'il y est dit de *Samson et Dalila* ou de *Djamileh*, l'inoffensive et charmante partitionnette de Bizet. M. Clément voit dans l'exquis travail de celui qui devait être l'auteur de *Carmen* « le résultat d'une gageure, où Bizet a dépassé Richard Wagner en bizarrerie et en étrangeté». Jetez d'autre part un rapide coup d'œil sur les piteuses injures dont, de 1860 à 1891 environ, sont remplies les colonnes de nombreux journaux, chaque fois qu'il s'agit de Berlioz, de Liszt, de Wagner et même de Saint-Saëns, et où l'on a le regret de rencontrer souvent la signature d'hommes estimables. Ceux qui nous méprisent n'ont-ils pas de trop belles excuses ? Mais le pire chancre qui ronge la critique, ce n'est pas la pauvreté intellectuelle des ilotes du métier et qui fait simplement sourire ; ce n'est pas l'involontaire parti-pris des intransigeants d'une idée et qui à quelques points de vue sont au moins respectables, c'est le caractère

honteux d'indifférentes réclames dont elle se revêt trop souvent. — A Paris encore le mal n'est pas absolument excessif (quoiqu'il semble gagner du terrain), d'autant plus que comptent seules les signatures réputées pour leur intégrité ; la critique musicale est ici évidemment bien au-dessous de la critique dramatique ou littéraire ; toutefois, elle est cependant fort curieuse et intéressante ; dans telle feuille répandue, c'est un poète-romancier admirable, qui sous la chatoyance d'épithètes choisies, nous fait communier de ses rêves enchantés et qui souvent met plus de poésie dans son compte-rendu que n'en vibrera jamais l'auteur discuté : dans tel journal populaire c'est un ancien polytechnicien, cruellement spirituel et terriblement « calé », qui fustige de ses satires d'ouvreuse potinière les malheureux s'offrant à sa cravache stridente ; ailleurs c'est un compositeur plus digne qu'heureux qui, d'une plume habile, lutte pour la bonne cause ; ce sont par ci par là enfin quelques universitaires qui nous apportent surtout la documentation serrée de leur profonde érudition ; mais en province peut-on même régulièrement parler d'une critique quelconque ?

Les malheureux artistes des théâtres de chefs-lieux pourraient nous en conter à ce sujet. Ah ! tous les petits roquets de stations thermales, auxquels la compagnie fermière ou le directeur du tripot paie une mensualité régulière, obligeant à l'éloge quotidien, et les journaleux de préfectures qu'il faut enivrer au café du cours (ou, si l'on est femme, conten-

ter plus amplement) pour éviter la cabale qui ruinera l'entrepreneur ou éternisera la période des débuts. Par hasard on rencontre bien quelques intègres qui essayent de réagir, Etienne Destranges à Nantes, Louis de Romain à Angers, par exemple, quelques autres à droite ou à gauche, mais pour combien comptent-ils dans l'odieux commerce général, et, ce qui est pire, presque admis ? — Chose à noter en principe, et qui prouve à quel point une réaction sérieuse est indispensable : la musique est la seule branche qui n'ait pas, en France, ses journaux spéciaux. Il y a bien à Paris trois ou quatre feuilles périodiques appartenant à de gros éditeurs et où les rédacteurs sont tenus de célébrer les produits de la maison ; je ne les compte pas ; il y a bien *la Tribune de Saint-Gervais* et la toute récente *Revue d'histoire et de critique musicales* fondée par M. Combarieu, mais ce ne sont des publications s'adressant à un public restreint et spécial, comme aussi les *Annales de la musique* et le *Monde orphéonique*, qui ne s'occupent que des sociétés chorales. N'est-il pas extraordinairement curieux qu'à une époque et dans un pays où la musique est entièrement entrée dans les mœurs, où le goût s'élève de plus en plus et où les querelles d'école, les diversités d'ambition, deviennent de plus en plus passionnantes, il n'existe pas un organe sérieux, une tribune, où se puissent discuter et produire les questions à l'ordre du jour et les problèmes à résoudre, et comment n'avons-nous pas quelque chose comme le pendant de l'*Allgemeine*

Musikzeitung, qui de 1798 jusqu'à la fondation, en 1834, par Robert Schumann, de la *Neue Zeitschrift für musik*, aurait suffi à elle seule pour mettre au courant l'univers de l'effort allemand et tenir registre des plus intéressantes manifestations nouvelles ?

Cette absence d'une réelle presse musicale en France et l'incohérence qui préside à ses jugements doivent-elles nous faire conclure à son inutilité, et faudrait-il convenir ici avec quelques esprits radicaux qu'il serait plus moral de la supprimer. Je ne le crois nullement et suis tenté au contraire de voir dans le fait qu'elle puisse vivre et même avoir quelque action, malgré ses déplorables conditions d'existence, la preuve de son inéluctable nécessité. Il s'écrit, sous prétexte de critique, bien des bourdes et bien des niaiseries, l'axiome que le critique n'est qu'un impuissant ou un haineux se justifie certes trop souvent, mais, ce qui est plus évident encore, c'est que la majorité du public est dans la nécessité d'être mise au courant, d'être éclairée, de trouver dans la discussion de l'œuvre entendue, non pas une sentence à absolument approuver, mais surtout une indication, une source de réflexions judicieuses et de moyens d'analyse.

Il y a d'autre part, dans la foule, des indécis dont il faut quelque peu enlever le suffrage, des incrédules qu'il faut convaincre par le raisonnement. La preuve de notre utilité ne se trouve-t-elle pas dans les questions et réponses, réfutations et approbations, demandes d'explications, etc., etc... que nous

recevons fort souvent à la suite d'études publiées ou de conférences publiques. En dehors d'ailleurs du public à diriger, des œuvres à expliquer, la critique doit s'attribuer une tâche plus ardue, plus difficile et plus indispensable encore. Etant donnée la façon dont sont organisés nos grands établissements musicaux, le directeur de chacun d'entre eux est une façon de petit pacha qui peut tout diriger selon son bon plaisir et ses caprices : sa bourse ou celle de ses actionnaires jouant à peu près le seul rôle dans l'affaire. Si ce directeur n'a pas à craindre les attaques et les surveillances, ne sera-t-il pas tenté de faire exclusivement de la besogne profitable à ses intérêts, au lieu de risquer ses capitaux dans des entreprises hautement artistiques mais aléatoires.

Croyez-vous réellement que l'Académie nationale de musique, qui devrait être le premier théâtre lyrique du monde, nous donnerait des exécutions aussi piètres, ainsi que cela arrive trop souvent, si l'Administration avait sérieusement à craindre une critique sévère, impartiale et surtout insoupçonnable. Il y a bien une surveillance d'État pour les monuments historiques, comment permet-on le travestissement misérable du Don Juan de Mozart agrémenté (!) d'un ballet, les coupures qui falsifient l'expression exacte de certains drames lyriques (1), comment, enfin, sommes-nous sevrés des sublimes partitions de Gluck, de

(1) Allez entendre « Les Maîtres-Chanteurs », revus, corrigés et raccourcis par Pedro Gailhard ! ! !

Berlioz, etc. et l'Opéra légitime-t-il son colossal budget, remplit-il son rôle d'institution nationale en donnant bi-hebdomadairement *Faust*, en hommage aux jeunesses en mal de nubilité.

Hélas ! on peut se plaindre et nous murmurons à peine. Qu'adviendrait-il si nous ne pouvions plus parler ?

Enfin, et c'est ici l'essentiel, quoi qu'en disent quelques-uns, le commentateur peut-être très utile au créateur. Le génie le plus complet a des instants d'hésitation, l'homme le plus sûr de lui-même tâtonne quelquefois quant à sa voie, quant à ses vrais moyens. Il y a dans tout effort humain une période de trouble, d'incertitude, où les conseils, les objections, les contestations mêmes sont indispensables. Il serait désolant que certains chefs-d'œuvre n'aient pas été attaqués ; le créateur doit prouver, conquérir, et les entraves raisonnées, les réfutations éloquentes ne peuvent donner au triomphe d'un principe que plus de force et plus d'influence.

Les Hanslick, les Kretzschmar, etc., sont incontestablement des hommes utiles et bienfaisants, même lorsque par hasard ils se trompent, ce que nul ici-bas ne peut formellement éviter (1).

La critique est donc logiquement nécessaire, utile,

(1) Il convient de citer ici parmi les critiques musicaux français : Catulle Mendès, Alfred Bruneau, Henry Gauthier-Villars, Adolphe Jullien, Hugues Imbert, Gustave Robert, Paul Dukas, Carraud, etc., etc., quelques plus jeunes dont l'action fut à divers titres certainement heureuse.

profitable, comme point de repère, comme indication, comme exposition, comme résumé; bien plus, elle peut, si elle est largement et supérieurement faite, réaliser elle-même une œuvre d'art à côté de celle qu'elle commente ; cela si elle est faite, comme le veut Voltaire, par « un artiste qui aurait beaucoup de science et de goût, sans préjugés et sans envie » : le plus grand mérite d'une idée est en effet souvent d'en susciter d'autres et toute action a ses réflexes. Etant donnée donc l'évidente nécessité d'une critique, comment choisira-t-on celui qui en sera chargé? Préférerons-nous un personnage éclectique et froid, connaissant de la musique surtout les lois d'architecture et les bases théoriques, n'ayant pas d'amour mais beaucoup de scepticisme, et apportant à son jugement la concision serrée d'une méthode scientifique, ou vaudra-t-il mieux faire appel à un convaincu quelque peu batailleur, qui, plus ou moins producteur lui-même, suivra un but déterminé et fera de sa besogne une sorte de sacerdoce tendant aux conversions? Le dilemne est le suivant : ou faire de la critique de conviction et de foi, en ardeur d'expression et d'envolées convaincues, être alors avocat souvent plutôt que juge, ou éteindre en soi-même tout enthousiasme, pour, quelque peu chimiquement d'après les procédés rationnels, déclarer selon de pédants considérants que ceci est beau et que cela ne l'est pas. Conclusion difficile certainement et qui serait immédiatement élucidée si des deux personnages ou plutôt des deux manières nous en réali-

sons une troisième qui procèderait les deux autres. Il faut reconnaître, en effet, que le premier s'appuiera sur des données plus tangiblement évidentes, qu'il prouvera apparemment mieux, sera plus désintéressé et paraîtra plus impartial, mais n'oublions pas qu'il s'agit d'une œuvre d'art appelant autre chose aussi que ces qualités d'analyse et d'observation, et celui-ci ne manquera-t-il pas de cette intuition qui fait communier de la sublime beauté, à jamais inconnue à ceux que Richard Wagner flétrit si bien « de singes gambadant sur l'arbre de la science » ? Le second péchera souvent par le contraire, mais même en ses erreurs possibles, en son emballement éventuel, ne sera-t-il pas plus fructueusement utile, plus réellement révélateur ? En musique spécialement il y a une nuance idéale, qui échappera toujours à ceux qui ne sont que savants et observateurs, c'est pourquoi je voudrais le devoir critique confié à une variété d'individualités encore assez rare aujourd'hui, c'est-à-dire à des hommes qui ont fait par amour et sans but mercantile de la musique le but, la satisfaction et la mission de leur existence, qui ne soient pas des compositeurs spécialisés en un conclave d'admiration mutuelle, mais des chercheurs de haute culture ayant fait leurs humanités littéraires et musicales et sachant sentir et méditer l'existence pour en pouvoir admirer les images fixées.

Un artiste que l'étude aura mûri, un artiste seul, peut devenir un réel initié et de la mystérieuse Sphynge deviner tous les secrets.

La grosse question de la critique musicale a dernièrement été judicieusement étudiée par le philosophe amoureux de musique qu'est M. Lionel Dauriac ; il devait forcément conclure en faveur de la méthode scientifique ; il y a cependant dans son exposition des apparences de restriction ; il sait que, seule, cette manière peut donner des garanties, il sent qu'elle aura néanmoins tort souvent ; un jour que j'avais l'honneur d'être son interlocuteur, il me dit en parlant de je ne sais plus quelle personnalité : « Oh ! c'est un artiste ; ce ne peut être qu'un croyant. » Et nous voilà au cœur de la chose, au nœud gordien de la question ; s'il est certain que l'aphorisme du XVIII[e] siècle : « Il appartient aux musiciens de faire de la musique et aux philosophes d'en discourir », cité par M. de La Laurencie dans l'*Art moderne*, peut nous valoir des thèses originales et des considérations curieuses (Stendhal, Schopenhauer, Nietzsche, ont pourtant paradoxalement discuté musique), il leur manquera toujours cette ardeur intérieure, cette « clairvoyance » surhumaine, cette compréhension intuitive, qui matériellement sont incompatibles, je le sais, avec ce qu'il est entendu scientifiquement que doit être la critique, mais sans lesquelles, je le crains, on ne peut en musique se mettre au niveau du créateur et tressaillir de ses frissons. — Entre la froide critique pédagogique et la chronique spirituelle et légère, se trouve peut-être une médiante, négligée relativement jusqu'à présent, et qui pourrait, je crois, donner les fruits les plus certains, c'est-à-

dire une critique qui saurait judicieusement être éducatrice pour ne point perdre sa raison essentielle, tout en n'excluant pas le besoin qu'a nécessairement l'impressionné d'extérioriser l'émotion reçue et qui d'ailleurs est le principal objet de l'œuvre musicale.

Paris, avril 1902.

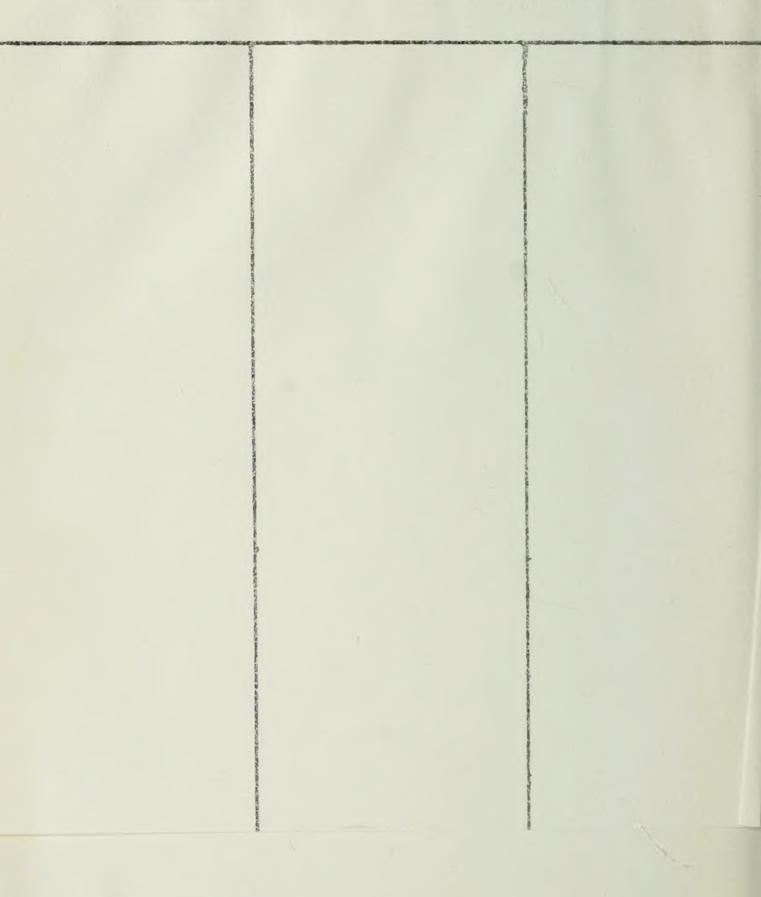


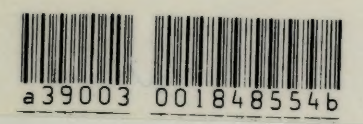
E. DE SOLENIERE

FIN

TABLE DES MATIERES

Vannes. — Imprimerie LAFOLYE FRÈRES.




a39003 001848554b